



Detail aus „Lenins Drama“
von Haralampi G. Oroschakoff,
Privatsammlung

ROTER OKTOBER

KATALOG ZUR AUSSTELLUNG

Kommunismus als Fiktion und Befehl

6	VORWORT Paul Kaiser, Mathias Lindner, Christoph Tannert
10	SYLVIA SASSE Der „Sturm auf den Winterpalast“ – Wie das Theater die Geschichte reparierte
18	FRITZ DUDA
20	FLORIAN MERKEL
22	NORBERT W. HINTERBERGER
24	MORITZ GÖTZE
26	ULRICH POLSTER
28	ZIP
30	MARTIN MALESCHKA
32	PAUL KAISER Ein Gespenst ging um
40	NORBERT WAGENBRETT
44	UWE PFEIFER
45	AXEL WUNSCH
46	ALWIN ECKERT
48	ERICH ENGE
50	CARLFRIEDRICH CLAUS
52	WILLY WOLFF
54	HUBERTUS GIEBE
58	HARALAMPI G. OROSCHAKOFF
62	ULRICH POLSTER
64	BRIGITTE WALDACH
68	TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX
72	INTERVIEW BORIS GROYS „Selfies statt Utopie“
78	THE BLUE NOSES
82	SERGEJ VORONZOW & JULIA BARDOLIM
84	JÜRGEN SCHIEFERDECKER
86	VIA LEWANDOWSKY
91	A.R. PENCK
92	OSMAR OSTEN
94	WASJA GÖTZE
96	SILVIO ZESCH
100	ULRIKE THEUSNER
103	Leihgeberverzeichnis
104	Künstlerbiografien
110	Autoren- und Kuratorenbiographien

Videostill aus: Erich Maas,
Briefe an die Jugend des
Jahres „2017“, Video, 1990, aus:
„Matthias“ BAADER Holst, hinter
mauern lauern wir auf uns,
Halle/Saale 2010



Ein Video des Leipziger Künstlers Jörg Herold aus dem Jahre 1990 dokumentiert eine Aktion des Literaten und Performancekünstlers „Matthias“ BAADER Holst. Der Plot dieser Performance handelt von einem Deutschlehrer in Bitterfeld. Dieser ließ von seinen Schülern einer Polytechnischen Oberschule in den an überschüssigen utopischen Energien noch reichen 1960er Jahren Aufsätze schreiben, die unter dem Generalthema: „Briefe an die Jugend des Jahres 2017“ standen. Die fertig gestellten Schülerdepeschen ließ der Lehrer dann, eingesargt in eine Metallkassette, in ein Betonmonument nahe des Bitterfelder Chemiebetriebes einmauern. Auf der an der Vorderseite angebrachten Plakette konnte man des Lehrers Handlungsanleitung lesen: „Erst zu öffnen im Jahre 2017, dem 100. Jahrestag der Oktoberrevolution“.

Jene pädagogische Unterweisung in bizarrem Zukunftsoptimismus war, wie wir heute wissen, geprägt durch ihr riskantes Verfallsdatum. BAADER Holst, einer der eigenwilligsten Akteure der DDR-Gegenkultur – und in seiner Radikalität allenfalls mit dem Karl-Marx-Städter Klaus Hähner-Springmühl und dem Berliner Hans J. Schulze vergleichbar – inspirierte dieses Briefmonument im Jahre 1990 zu einer Aktion. In der Messingschale des Denkmals entzündete der Hallenser ein Feuer und deklamierte

mit großen Gesten im Flammenschein seine provokanten Verse. Das war kein possierlicher Künstlerulk, eher das sarkastische Schlussbild einer kraftraubenden Existenzform, der mit dem Fall der Mauer der impulsgebende Aktionsraum entzogen schien. Ein Abschied von einem radikalen Außenseiterleben, wie „Matthias“ BAADER Holst oft bei seinen wüsten Leseorgien rezitierte, zwischen „Beowulf und Brechreiz, Muskelschwund und Marxismus.“

Den Roten Oktober 2017, den hundertsten Jahrestag des Weltkommunismus, haben weder der Performer noch die mit blauer Tinte geschriebenen Bitterfelder Briefe an die Oktoberrevolution erlebt. Jenes Videodokument aber ist eines der Kunstwerke in der Ausstellung „Roter Oktober. Kommunismus als Fiktion und Befehl“ in der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz, die im Rahmen des 100jährigen Jubiläums der Februar- und Oktoberrevolution(en) in Russland stattfindet.

Die russische Revolution kann als Beginn des proletarischen Zeitalters und einer Inmachtsetzung international sehr unterschiedlicher „Kommunismen“ gelten. Mittels zeitgenössischer Kunstwerke der verschiedensten Gattungen und Medien sowie einer Auswahl historischer Kunstwerke als Referenzwerken will die Ausstellung die künstlerische Dimension jener kommunistischen Epoche sinnfällig machen, aber auch die in ihnen verhandelten Themen, Leitideen und Denkformen zur Anschauung bringen.

Als Projektansatz erscheint einerseits die Frage nach den Gründen für Aufstieg, Wandel und Fall der kommunistischen Utopie und Fiktion, die in der SBZ und DDR als Revolution von oben durchgesetzt wurde und im Osten Deutschlands vor allem als ein Kommunismus als Befehl seine Praxisform fand. Und andererseits steht die Frage nach der heutigen Virulenz einer neuerlichen Konjunktur kommunistischer, staatssozialistischer bzw. antikapitalistischer Denkbilder im Zentrum der Ausstellung.

Etliche Werke beschäftigen sich mit der Allianzbildung zwischen Künstlern und dem kommunistischen Projekt. Dies reicht von der russischen, mit der Revolution eng verbundenen künstlerischen Avantgarde bis hin zu beleghaften Bildern des Sozialistischen Realismus in der DDR zwischen ernsthafter, naiver oder auch

zynischer Affirmation. Ein weiteres Themencluster befragt dabei auch die sich zum Teil radikal wandelnden Positionalitäten der ins Projekt eingebundenen Intellektuellen und die meinungsbildenden Diskurse. In der DDR reichten deren Haltungen von der gelebten oder auch simulierten Mitwirkung an einer kommunistischen Moderne über die wachsende Skepsis durch die Kenntnis beobachtbarer Verwerfungen bis hin zur Formen von gravierender Desillusionierung, Feindsetzung und offener Dissidenz.

Nach dem Ende der DDR wurden diese Positionen zunächst generell als obsolet betrachtet und erlangten allenfalls in den Auseinandersetzungen um die Verstrickungen (alt)-kommunistischer Künstler bzw. im „deutsch-deutschen Bilderstreit“ eine zeitgenössische Präsenz, bevor ab den 2000er Jahren in den Erinnerungsdebatten und auch in vielen künstlerischen Diskursen eine neuerliche und wiederum ernsthafte Befragung der kommunistischen Utopiegehalte (wie auch des Marxismus) einsetzte und die in den 1990ern geführte Totalitarismus-Debatte auf- und ablöste.

Die Ausstellung versteht sich als künstlerisches Panorama eines durch die (Platzpatronen-)Schüsse des Panzerkreuzers Aurora 1917 eingeleiteten Jahrhunderts zwischen kommunistischer Machtdurchsetzung und kommunistischem Machtzerfall, die auch die Zeit nach dem Ende des Sowjetimperiums bis heute einbezieht. Dieser aktuelle Prozess wird, vor der Folie weitreichender Umbruchprozesse, inspiriert auch durch die heute erkennbare Suche alternativer Positionen nach einem „revolutionären Subjekt“. Deutlich wird dies an künstlerischen Thematisierungen der in vielgestaltiger Form auftretenden Initiativen, die ohne traditionelle Anbindung an Parteien oder Weltanschauungen einer grundlegenden oder zumindest partiellen Alternative zum bestehenden Modell des delegitimierten aber alternativlos erscheinenden Modell des Finanzkapitalismus nachspüren.

Eine jüngere Künstlergeneration führt diese Auseinandersetzung mit dem Anspruch und der Praxis des Kommunismus nun nicht mehr alleine mit den Stilmitteln eines symbolischen Affronts. Sie stellt, wie das ein weiteres Themencluster der Ausstellung zur Anschauung bringt, vielmehr Momente der utopischen Fiktionalität einer kommunistischen Gesellschaft in eine Gegensatzspannung zur globalisierten kapitalistischen Weltordnung, deren

Status quo keine utopischen Potentiale mehr aufzurufen in der Lage scheint. Damit stellt die Ausstellung jene Neubefragung des kommunistischen Utopiepotentials ebenso in eine politische Landschaft, die von Neo-Nationalismen, populistisch verkürzten Rückgriffen auf die kommunistische Geschichte wie auch durch die neue Instabilität des nach dem Ende des Kalten Krieges neu austarierten internationalen Mächteverhältnisses bestimmt wird.

Chemnitz bietet als ostdeutsche Arbeiterstadt mit seinem in der DDR verordneten Programmnamen Karl-Marx-Stadt dafür gleich in mehrfacher Hinsicht einen symbolischen Ort ersten Ranges. Nicht nur deshalb, weil sich hier bereits in der oktroyierten Namensnennung eine symbolische Sonderstellung der Stadt gegenüber dem kommunistischen Projekt in der DDR offenbart. Diese von der SED zugewiesene Sonderrolle stiftete neben Repression und Ablehnung durchaus auch Identifikation, deutlich werdend etwa an der Weigerung der Stadt nach der Wende, das monumentale Karl-Marx-Denkmal von Lew Kerbel zu demontieren (während Dresden und Leipzig sich „ihrer“ Zentraldenkmale ohne größere Diskussion entledigten). Zum anderen erweist sich Chemnitz als geeigneter Ausgangsort dieses Projektes, da sich hier der Transformationsprozess von einer staatssozialistischen in eine kapitalistische Gesellschaftsform, mithin der Prozess eines bis in den Alltag hinein reichenden Systemwechsels und -vergleichs, in einer wiederum für den Gesamtprozess symbolischen Schärfe beobachten lässt.

Dr. Paul Kaiser, Mathias Lindner, Christoph Tannert



Revolutionstheater:
Das vermutete Original des
Jahrhundertfotos

Der „Sturm auf den Winterpalast“ – Wie das Theater die Geschichte reparierte

In der Nacht zum 8. November 1920 wurde in Petrograd während eines Massenschauspiels der Sturm auf den Winterpalast mit 300 Statisten, die als Matrosen und Rotarmisten agierten, re-inszeniert. Wobei: Re-inszeniert ist eigentlich das falsche Wort. Der Sturm wurde nicht einfach re-inszeniert, er wurde durch das Theater vergrößert und dramatisiert. Denn in der Nacht zum 25. Oktober 1917 nahmen die Bolschewiki zwar alle strategischen Punkte (Waffenkammer, Telegrafestation, Nationalbank, sämtliche Newabrücken, die fünf Bahnhöfe) der Stadt ein, aber „gestürmt“ wurde der Winterpalast nicht. Die Provisorische Regierung im Winterpalast war nur noch durch wenige Minister vertreten und hatte aufgrund ihrer Unterlegenheit bereits kapituliert. Als in der Nacht zum 26. Oktober Rotgardisten und Matrosen durch das Hauptportal marschierten, fielen nur wenige Schüsse, die Minister warteten in einem Kabinett der 2. Etage auf ihre Verhaftung.

Wie der Historiker Frederick C. Corney in „Telling October“ schreibt, hatten die Bolschewiki unmittelbar nach dem 25.



Oktober noch gar nicht vor, den Palast zu einem „major focus of their revolutionary narrative“ zu machen¹. Sie reagierten erst später auf die kränkende Darstellung ihrer Gegner, indem sie eine „künstlerisch-historische Kommission des Winterpalasts“ bildeten. Diese sollte den Sturm in ein politisch-ästhetisches Ereignis verwandeln, das sich in seiner politischen Dimension vergleichen lässt mit dem Sturm auf die Bastille.

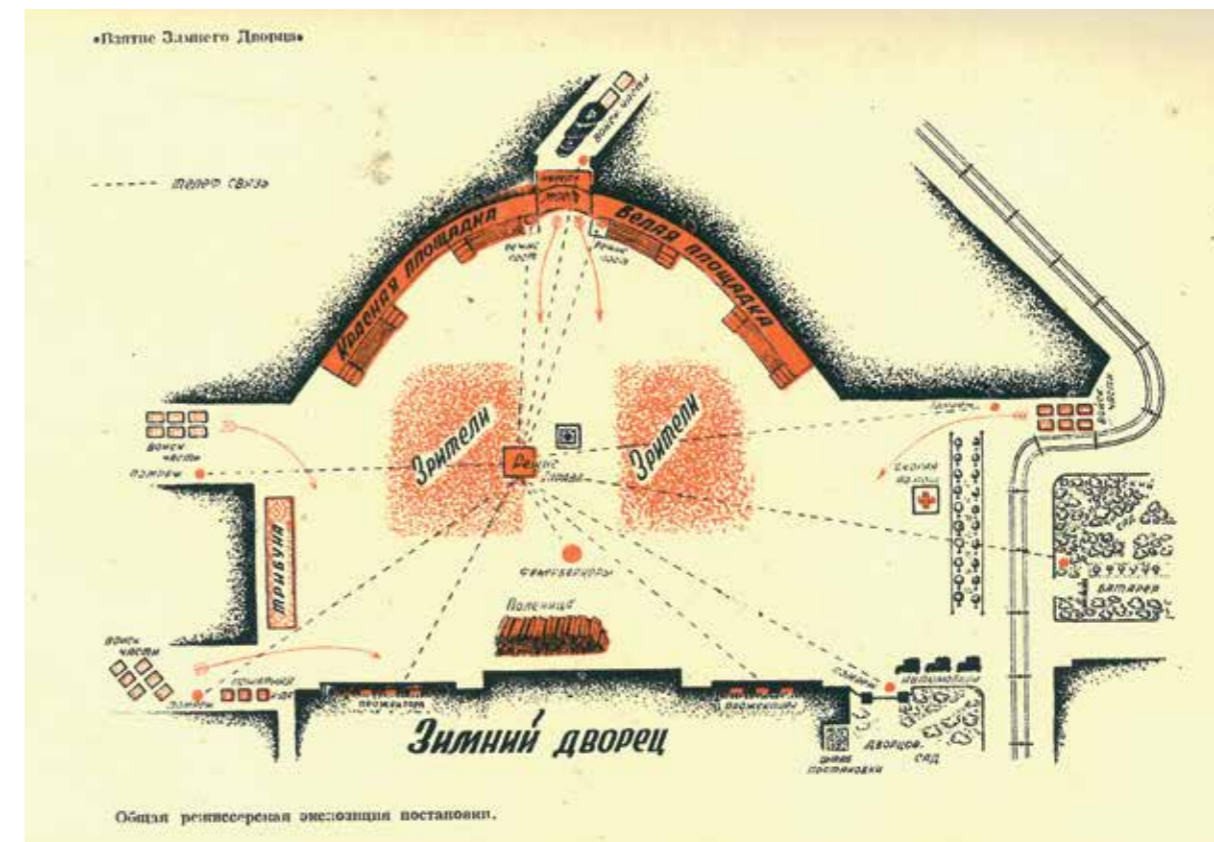
Das Massenschauspiel hatte die Aufgabe, den Sturm auf den Winterpalast als zentrales revolutionäres Ereignis zu inszenieren und eine gültige Interpretation der Ereignisse von 1917 zu schaffen. Das war auch bitter nötig, denn die ersten Versuche von Künstlern, die Revolution darzustellen, waren nicht im Sinne der Bolschewiki. Der symbolistische Dichter Aleksandr Blok hatte die Revolution im Januar 1918 in seinem Poem „Die Zwölf“ als Schneesturm beschrieben. Mit dem Schneesturm als Narrativ konnte er nicht nur die totale Verwirrung der Klassen-Verhältnisse darstellen, sondern auch die damit verbundene Orientierungslosigkeit und Unfähigkeit, die Situation zu erfassen. Am Ende des Poems

Simulierte Authentizität: Der
Regieturm (im Original links) ist
wegretuschiert

¹ Frederick C. Corney: Telling October. Memory and the Making of the Bolshevik Revolution, Cornell 2004, S. 34.

aber stellt sich das alles verwirbelnde Ereignis, die Revolution, als eine seltsame Wiederholung der Geschichte heraus: Nur langsam erkennen die zwölf Revolutionäre, die im Schneesturm vorwärtsstolpern, dass sie von einer Jesusfigur geführt werden. Vorne ein Messias, und das Volk – als Kollektiv der zwölf Apostel – läuft blind hinterher. Das war, auch wenn Blok sein Poem nicht ausschließlich politisch interpretiert haben wollte, ein Affront. Ähnlich enttäuschend – aus der Perspektive der Kulturfunktionäre – war auch Vladimir Majakovskijs 1918 uraufgeführtes Revolutionsstück „Mysterium buffo“. In seinem Stück ist es kein Schneesturm, sondern eine Sintflut, die die Revolution in Gang setzt. Aber das Schiff, die Arche, die die Proletarier ins „gelobte Land“, das sozialistische Russland, bringen soll, wird im Laufe des Stückes zu einem Narrenschiff, alles Vergangene wird in einer Prügelei, an der selbst Gott beteiligt ist, über Bord geworfen. Weder Blok noch Majakovskij konnten die Kulturfunktionäre der Bolschewiki mit ihrer Darstellung der Revolution überzeugen – bei Blok störte der Bezug zur Religion, bei Majakovskij war allein die Wahl des Genres, die Buffonade, ein Problem. Als Komödie des Volkes sollte die Revolution nicht dargestellt werden. Vielmehr war es notwendig, eine möglichst ‚realistische‘ und ‚dokumentarische‘ Erzählung zu schaffen.

Das Massenschauspiel bot dafür eine interessante Möglichkeit. Mit ihm war man in der Lage, offensichtliches ‚Theater‘ zu spielen und zugleich die historische Realität zu inszenieren. Das offensichtliche Theater, die Komödie und Buffonade, reservierte man für die Darstellung der vergangenen Epoche. Für die Aktionen der Bolschewiki wählte man hingegen ‚realistische‘ Darstellungsformen und das ‚Reenactment‘. In diesem Sinne baute der Künstler Jurij Annenkov für das Massenspektakel zwei Bühnen mit einer Länge von je 40 Metern. Diese wurden gegenüber vom Winterpalast, rechts und links neben dem großen Tor des Generalstabsgebäudes aufgestellt. Die dritte Bühne bildeten der Palastplatz und der Winterpalast, sie waren ‚natürliche‘ Bühnen im Unterschied zu den beiden gebauten Kulissen. Auf der einen Bühne, der weißen Bühne, wurde die Zeit der Provisorischen Regierung dargestellt. Hier wurden mit viel Pomp und Operetten-Kostümen die Ereignisse im Stil einer Possenkomödie



aufgeführt, die, wie die Theaterwissenschaftler Aleksej Gvozdev und Adrian Piotrowski schreiben, an „Schauspiele des zeitgenössischen ästhetisierten Theaters“ erinnern sollten². Also eines Theaters, das die Bolschewiki ebenfalls als Theater einer bourgeois Vergangenheit betrachteten. Für diese Bühne ließen die Verantwortlichen extra Regisseure abkommandieren, die ebenfalls dem vorrevolutionären, alten, dekadenten Stil verbunden waren. Auf der roten Bühne hingegen wurde im Grunde nicht gespielt, dort stellten sich die Bolschewiki selbst dar, sie zeigten sich als Agitatoren und erfolgreiche Revolutionäre. Ihre Aktionen mündeten im Sturm auf den Winterpalast. Mit dieser Gegenüberstellung von alter und neuer Bühne wurde nicht nur das alte Theater in die abgeschlossene Vergangenheit katapultiert, sondern auch eine bestimmte Auffassung von Politik bzw. des Politischen geschaffen. Die Politik der Provisorischen Regierung wurde als Theater dargestellt, als „Komödie planlosen Regierens“³. Mit anderen Worten: Während jetzt das Politische durch die Selbst-

Regieplan des
Revolutionsspektakels

² Aleksej Gvozdev, Adrian Piotrovskij: Petrograder Theater und Feste in der Ära des Kriegskommunismus. In: Nikolaj Evreinov u.a.: Sturm auf den Winterpalast, hg. von Inke Arns/Igor Chubarov/Sylvia Sasse, Zürich/Berlin 2017, S. 230-233, hier S. 230.

³ René Fülöp-Miller: Das theatralisierte Leben. In: ebd., S. 207.



Blick auf die rückwärtigen Bühnen (links und rechts)

ermächtigung der Masse ‚realisiert‘ wird, wurde zur Zeit der Provisorischen Regierung Politik nur inszeniert. Mit einer solchen Fokussierung auf die „Komödie planlosen Regierens“ unter Kerenskij konnte auch verdeckt werden, dass gerade der Moment, der in der Darstellung als am stärksten realistisch markiert wurde, der Sturm auf den Winterpalast, ebenfalls eine Inszenierung war.

Dass als Chefregisseur des Massenspektakels ausgerechnet jener Regisseur abkommandiert wurde, der mit seinem Slogan von der „Theatralisierung des Lebens“ vor der Revolution berühmt wurde, ist bemerkenswert. Denn um 1920 war die „Theatralisierung des Lebens“ kein ästhetisches Konzept, das von den proletarischen Kulturinstitutionen offiziell vertreten wurde. Vielmehr wurde die Theatralisierung des Lebens zu einem politischen Konzept, mit der Konsequenz, dass das Ziel der Revolution – die Selbstermächtigung des Volkes – gerade nicht realisiert, sondern vor allem erzählt, dargestellt und inszeniert worden ist. Auch

Evreinov wusste 1920 nicht, was es bedeutet, wenn seine Idee der „Theatralisierung des Lebens“ politisches Konzept wird. Dies merkte er erst später, in der Emigration in Frankreich. Mitte der 1930er Jahre las er in Paris die Berichterstattung über die Moskauer Schauprozesse in der „Pravda“ und realisierte, dass das Urteilen im Namen des Volkes pure Inszenierung war. Als Reaktion auf die Lektüre der Schauprozessprotokolle schrieb Evreinov wiederum ein Stück über die Schauprozesse als „gnadenloses Theaterspiel“ und „Komödie des Gerichts“⁴.

1920 jedoch sah Evreinov die politische Instrumentalisierung seines Konzeptes noch nicht. Er war nach wie vor der Meinung, dass das Theaterspielen eine natürliche, instinktive Alltagskunst sei und ging – sich auf Nietzsche berufend – davon aus, dass der Mensch einen präästhetischen „Willen zum Theater“ habe. Evreinov gehörte 1920 auch keineswegs zu der Gruppe revolutionärer Theaterregisseure, er hatte keinen Theateroktober ausgerufen, wie das Vsevolod Meyerhold tat, er war weder Kommunist noch Proletarier. Für Evreinov war dieser Auftrag eine Möglichkeit, seine Idee von der „Theatralisierung des Lebens“ im Rahmen des Theaters in die Tat umzusetzen. Dabei machte es für ihn keinen Unterschied, ob ein Ereignis ‚real‘ passierte, oder ob es im Theater stattfand. Ganz im Gegenteil, Evreinov war sich sicher, dass das Theaterspielen es ermöglichte, Ereignisse zu schaffen, die der Realität in nichts nachstehen. Ganz in diesem Sinne verfasste er 1920 einen Text mit dem Titel „Theatertherapie“ im Journal „Zhizn' iskusstva“ (Das Leben der Kunst).

Theatertherapie meint bei Evreinov, dass der Mensch durch das Theaterspielen im Alltag aus seinem gewohnten Leben herausgerissen wird und dadurch eine Verwandlung erleben kann, die eine therapeutische Wirkung hat. Das Theater könne jene Situationen, die der Mensch im realen Leben nicht erleben konnte, geradezu ersetzen. Damit entwickelt Evreinov eine Therapie, die nicht wie bei Freud auf Wiederholung, sondern auf Substitution basiert. Während Freud dem Patienten in der Hypnose oder der *talking cure* erlauben wollte, „einen der heißesten Wünsche der Menschheit“ zu erfüllen, nämlich „etwas zweimal tun zu dürfen“, also im Grunde ein therapeutisches imaginäres Reenactment zu

⁴ Nikolaj Evreinov: Šagi Nemezidy („Ja drugoj takoj strany ne znaju...“). Dramatičeskaja chronika v šest' kartinač, iz partijnoj žizni v SSSR (1936-1938), Pariž 1956.

vollziehen, wird Evreinovs Therapiekonzept allein durch die Möglichkeit zur Verwandlung durch den ausgelebten Instinkt zum Theater-Spielen erreicht. Zudem ist Evreinovs Therapie nicht passiv, sie findet nicht durch Imagination oder durch sprachliche Abreaktion statt, sondern ist eine *acting cure*.

Die Evreinov'sche Theatertherapie richtet sich deshalb nicht wie bei Freud auf das Begehren, etwas zweimal tun zu dürfen, sondern auf das vielleicht noch ‚heißere‘ Begehren, etwas überhaupt erleben zu dürfen, auch wenn dieses Tun nur ‚als ob‘ erfolgt. Das heißt auch, dass Evreinov gar kein Ereignis benötigte, auf das sich die ‚Rekonstruktion‘ der Oktoberrevolution bezieht, das Theater war aus seiner Perspektive in der Lage, das Ereignis und die damit verbundenen Affekte zu produzieren. Mit anderen Worten: Für Evreinov ist das Theater nicht dazu da, das Leben widerzuspiegeln, sondern eine Inszenierung von Phantasien oder Utopien zu ermöglichen, die sich in der Realität gar nicht verwirklichen lassen.

Mit dem „Sturm auf den Winterpalast“ will er also ein dem historischen Ereignis nicht nur adäquates, sondern dieses eigentlich noch überhöhendes Theater-Ereignis schaffen, dessen Erinnerungswürdigkeit die des historischen Ereignisses übertrifft. Damit hatten die Zuschauer und Akteure die Möglichkeit, die Revolution im Theater zu erleben, und zwar so, wie es das kollektive Gedächtnis künftig von ihnen verlangen wird. Das Theater konnte so das historische Ereignis für die, die es nur aus der Überlieferung kannten, in eigenes Erleben verwandeln und für die wenigen anderen, die es bereits erlebt hatten, als wirklich großen Sturm reparieren.

Dass dies auch funktionierte, zeigt sich auch in der medialen Überlieferung des Massenspektakels. Das berühmte Foto, das wir heute von der Oktoberrevolution kennen, stammt vom Massenspektakel, nicht vom historischen Ereignis. Es wurde 1922 erstmals als historisches Dokument publiziert und im weiteren Verlauf seiner Publikationsgeschichte schrittweise retuschiert. Alle Elemente von Theater wurden aus dem Bild entfernt, zuerst die Zuschauer, dann der Regieturm, der mitten auf dem Platz stand. Nur den roten Stern, der auf dem Foto undeutlich über

dem Balkon des Winterpalastes zu sehen ist, vergaß man stets aus dem Foto zu entfernen. Der rote Stern ist quasi der Beweis für die Fälschung des Fotos, die Evidenz der Lüge. Und er zeigt, dass Re-Enactment und Pre-Enactment in einem Bild zusammenfallen: Denn, was man schon besitzt, kann man nicht erst besetzen.

Sylvia Sasse



MATROSE
o.J., Öl auf Leinwand, 132 x 73 cm
Kunstarchiv Beeskow – Archivierte Sammlung
von Kunst aus der DDR



DIALOG
2016, Fotografie, coloriert,
48,5 x 48,5 cm
Besitz des Künstlers



MORGENRÖTE
1994, Fotografie,
handcoloriert, 97 x 100,5 cm
Sammlung Burbach

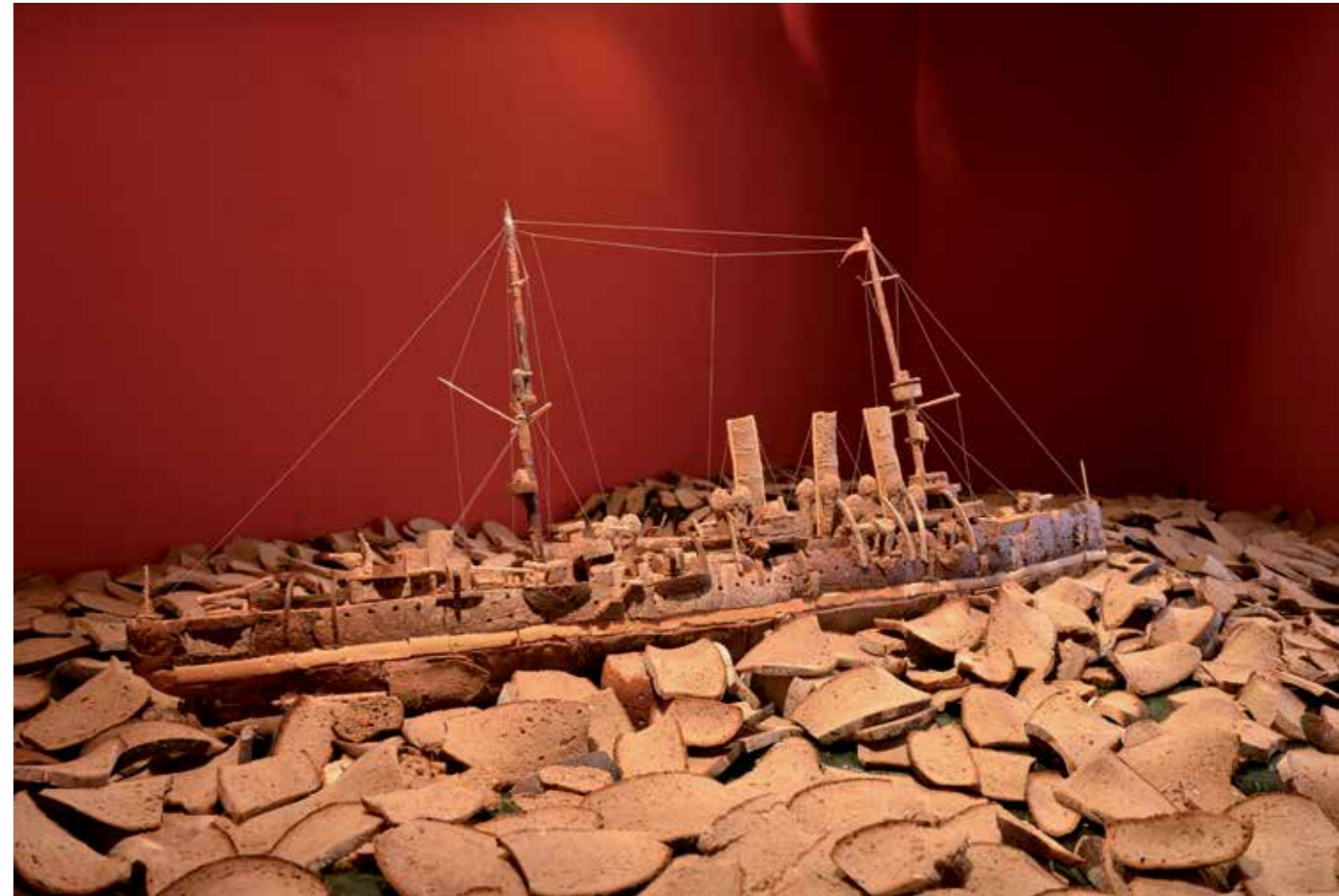
CHARKOV II
1995, Fotografie,
coloriert, 97 x 101 cm
Privatsammlung

Revolutionen verlaufen zumeist blutig. In diesem Sinne steht das Kriegsschiff Aurora auch für den gewaltsamen Umsturz Russlands durch die so genannte Oktoberrevolution. Der Panzerkreuzer, der am 7. November 1917 mit dem ersten Kanonenschuss die Erstürmung des Winterpalais und damit die Kampfhandlungen eröffnete, liegt als nunmehriges Museumsschiff an der Neva in St. Petersburg. Die Aurora, schon vor den historischen Ereignissen benannt nach der antiken Göttin der Morgenröte, beschwört also das Herannahen einer neuen Zeit und die damit verbundene Hoffnung auf eine Besserung der Lebensumstände. Als Mahnmal, im Fluss schaukelnd, bringt sie aber auch in Erinnerung, was von diesen Erwartungen verwirklicht und welche Opfer gebracht werden mussten.

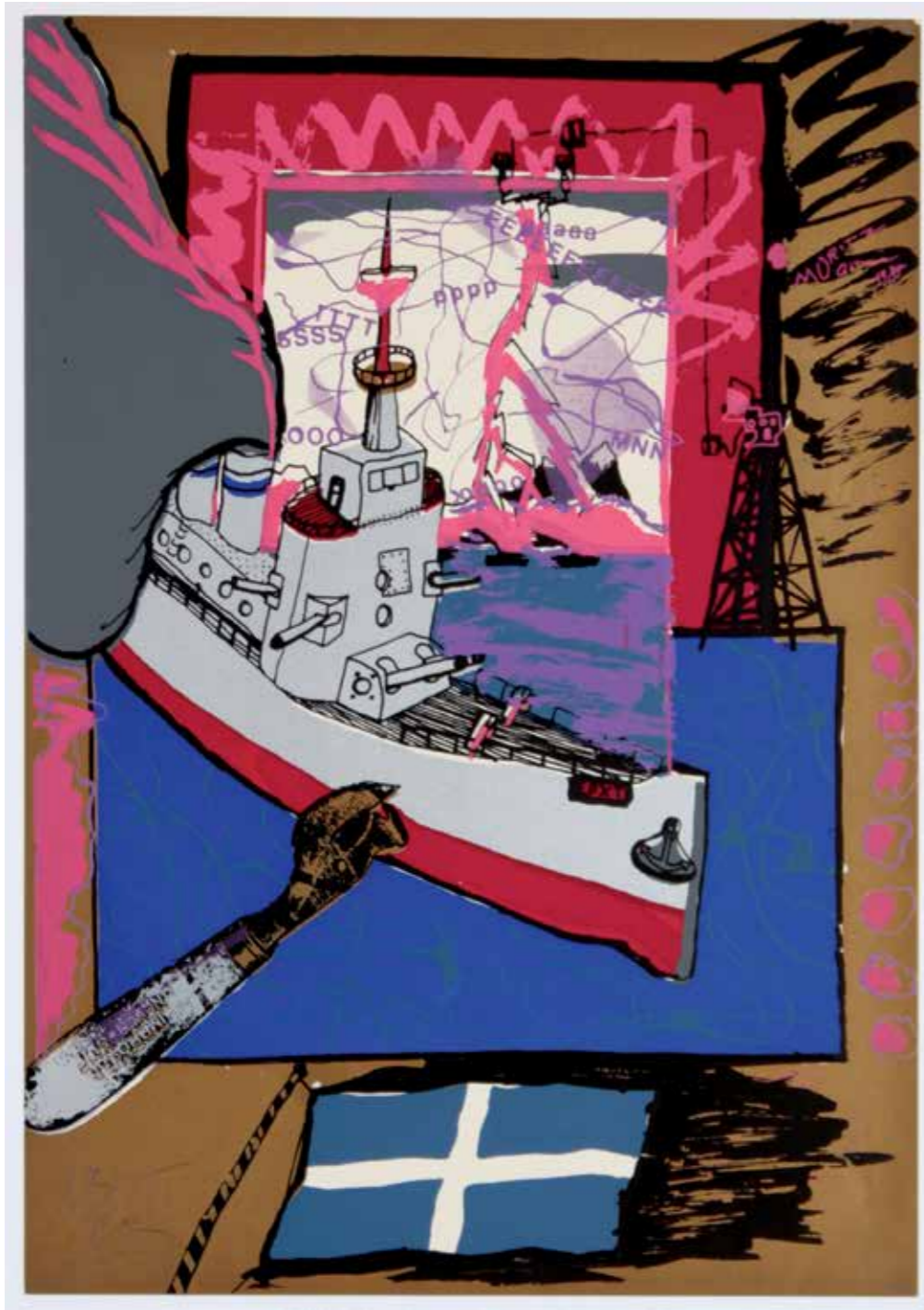
Gemäß der seinerzeitigen Parole „Friede Land Brot“ wurde die Aurora im Maßstab 1:100 aus Brot gebaut und findet sich gefangen in einem Meer aus Brot, das sich zu Eisschollen auftürmt und das Schiff gefangen hält. Assoziationen zu Caspar David Friedrichs „Eismeer“, das bis 1965 als „Gescheiterte Hoffnung“ betitelt wurde, sind durchaus gewollt und haben der Installation in der ACC Galerie Weimar auch den Namen verliehen.

Die Aurora hat sich für die Präsentation in St. Petersburg in Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ eingeschlichen und zeigt ihre sich drehenden Kanonen und rot wehenden Fahnen. Film-Szenen mit dem gewalttätigen Kapitän werden ergänzt durch den Judoka Wladimir Putin, der seine Gegner auf die Matte wirft, andererseits tritt er auch als stolzer Bomberpilot vor die Journalistenmeute. Die berühmte Treppenszene von Odessa mit ihren unschuldig gemeuchelten Menschen wird mit syrischen Kriegsoffern konfrontiert.

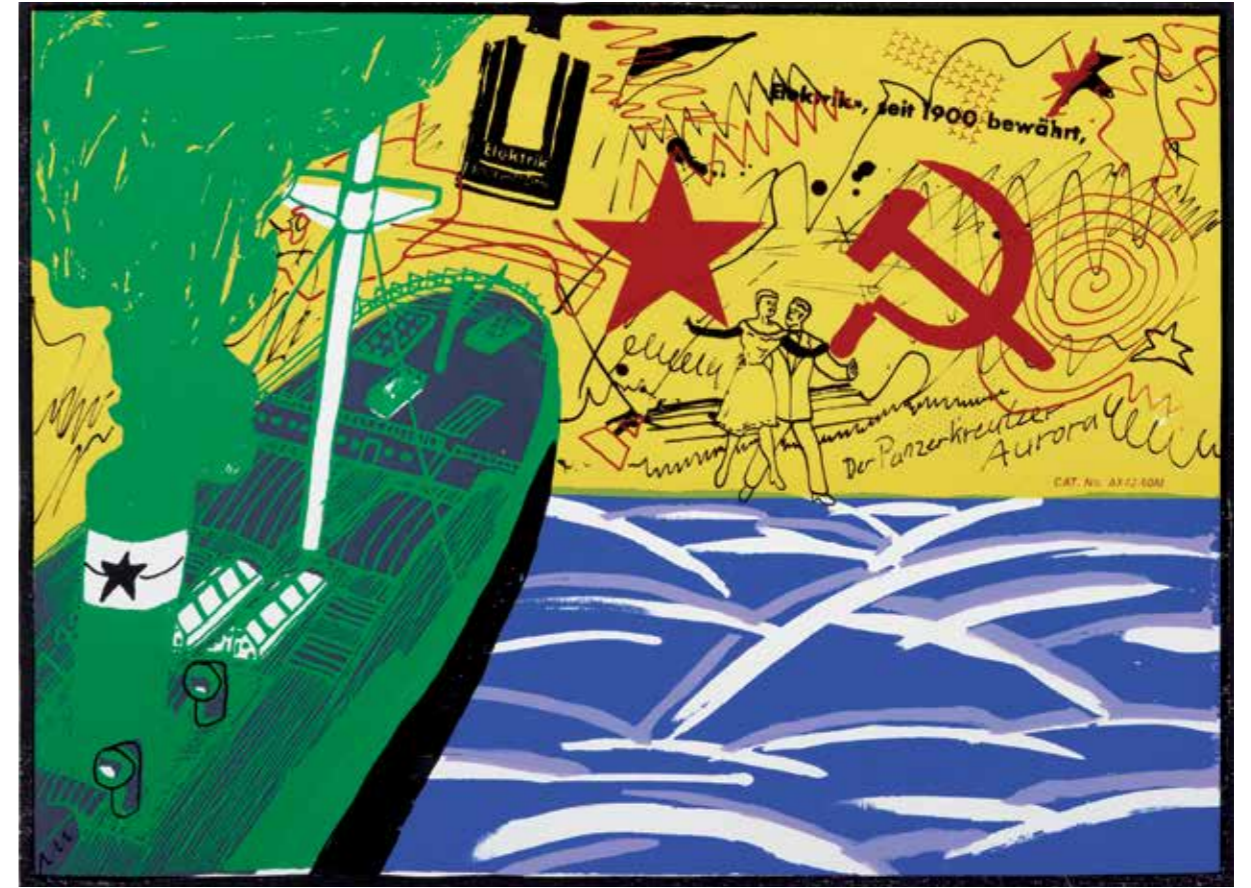
Norbert W. Hinterberger, 18. 8. 2017



DIE GESCHEITERTE HOFFNUNG (nach C. D. Friedrich)
1:100-Modell aus Brot auf Brotscheiben
2017, Leuchtkasten 40 x 60 x 10 cm, mit Foto
der Installation in der ACC Galerie Weimar 2017



DOSENÖFFNER
1987, Siebdruck, 50 x 35 cm
Besitz des Künstlers



PANZERKREUZER AURORA
1986, Siebdruck, 37,5 x 50 cm
Besitz des Künstlers



THE REVOLUTION
1990, Siebdruck, 51 x 73 cm
Besitz des Künstlers



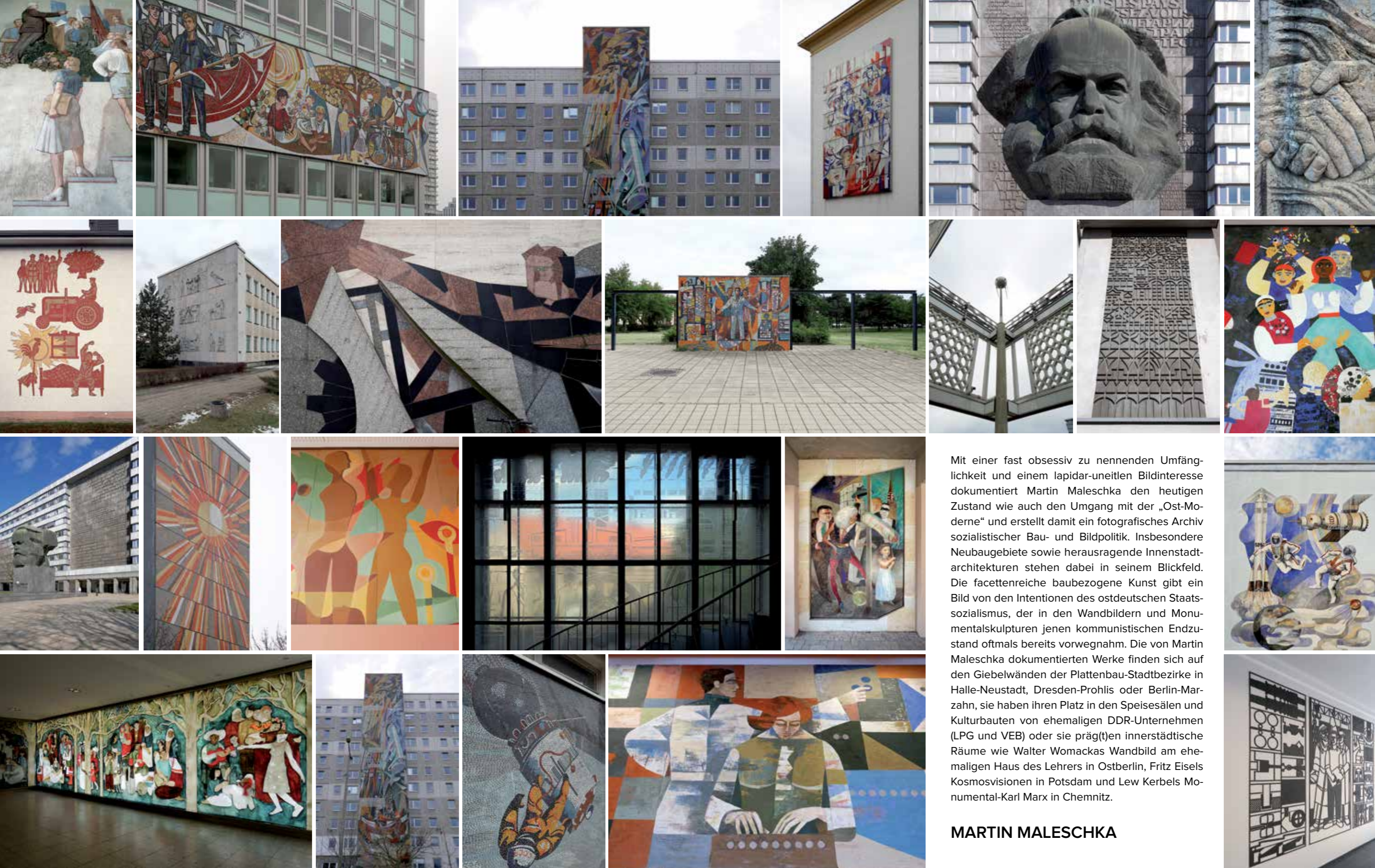
NOTTURNO
2017, Video: Ulrich Polster,
Ton: U.P. + Boris Vogeler,
Länge: 58 min.
Besitz des Künstlers



WERA IGNATJEWNA MUCHINA
Arbeiter und Kolchosbäuerin
1937, rostfreier Stahl, Höhe 25 Meter, mit Sockelgebäude 59 Meter
Die Skulptur krönte 1937 auf der Weltausstellung in Paris den
sowjetischen Pavillon. Sie steht heute, nach umfangreicher
Restaurierung im Jahre 2009, auf einem ähnlichen Sockel vor dem
Allrussischen Ausstellungszentrum (WWZ) in Moskau.



UTOPISCHES SKELETT 15
2014, Holz und Metall, ca. 20 cm
XL Gallery, Moskau



Mit einer fast obsessiv zu nennenden Umfanglichkeit und einem lapidar-uneitlen Bildinteresse dokumentiert Martin Maleschka den heutigen Zustand wie auch den Umgang mit der „Ost-Moderne“ und erstellt damit ein fotografisches Archiv sozialistischer Bau- und Bildpolitik. Insbesondere Neubaugebiete sowie herausragende Innenstadtarchitekturen stehen dabei in seinem Blickfeld. Die facettenreiche baubezogene Kunst gibt ein Bild von den Intentionen des ostdeutschen Staatssozialismus, der in den Wandbildern und Monumentalskulpturen jenen kommunistischen Endzustand oftmals bereits vorwegnahm. Die von Martin Maleschka dokumentierten Werke finden sich auf den Giebelwänden der Plattenbau-Stadtbezirke in Halle-Neustadt, Dresden-Prohlis oder Berlin-Marzahn, sie haben ihren Platz in den Speisesälen und Kulturbauten von ehemaligen DDR-Unternehmen (LPG und VEB) oder sie präg(t)en innerstädtische Räume wie Walter Womackas Wandbild am ehemaligen Haus des Lehrers in Ostberlin, Fritz Eisels Kosmosvisionen in Potsdam und Lew Kerbels Monumental-Karl Marx in Chemnitz.

MARTIN MALESCHKA

JOSEP RENAU
 Der sozialistische Mensch unter
 den Bedingungen der wissen-
 schaftlich-technischen Revolution
 1969, Entwurf zu einem nicht
 verwirklichten Wandbild in Ost-
 berlin IVAM Valencia



Ein Gespenst ging um

Kunst und Kommunismus – ein unabgeschlossenes Kapitel
 zwischen Tabu und Prozess

Im Umgang mit den Toten zeigt sich der Geist der Zeit. Dies gilt
 in besonderer Hinsicht für den Kommunismus und dies nicht nur
 deshalb, weil schon seine theoretischen Begründer, Karl Marx
 und Friedrich Engels, ihn in der Gründungsschrift des „Kommun-
 istischen Manifest“ als ein ‚Gespenst‘ kennzeichneten, das seinen
 revolutionären Gang durch die Geschichte ganz unberührt von
 Konvention, Moral und den Regularien der bürgerlichen Gesell-
 schaft einschlagen müsse – mit all‘ den bekannten Folgen in
 einem Jahrhundert, das seitdem als das kurze Jahrhundert der
 Extreme zu gelten hat.

Als der kommunistische Spuk schließlich endete, mit dem Berliner
 Mauerfall und dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums, ent-
 stand auch die Frage, wie man künftig mit seinem kultursymboli-
 schen Erbe umgehen wollte¹. Die Antworten darauf erzeugten in
 höchstem Maße Ambivalenz: Einerseits wurde den teuren Toten
 des Kommunismus mit Grabmalen gehuldigt. So erging es Karl
 Marx, der auf dem prominenten Highgate Cemetery im noblen
 Londoner Stadtbezirk Camden liegt. Die Mehrzahl der zahlenden
 Gäste kommt übrigens aus China, wo Marx bis heute eine Ikone
 ist. Oder man denke an Russlands Lenin, der für die Ewigkeit
 präpariert wurde. Gegen seinen Willen wurde er einbalsamiert
 und man ließ ihm ein Mausoleum an der Moskauer Kremllmauer
 errichten. Es existiert, in veränderter Gestalt, bis heute: Dort
 liegt Lenin in einem Sarg aus Panzerglas, die Temperatur im Inneren
 wird konstant auf sieben Grad Celsius gehalten.

Andererseits wurden kommunistische Grabstätten, Denk- und
 Mahnmale geschändet, manche Gebeine pietätlos an weniger
 prominente Orte umgebettet oder ihnen sogar ein Platz auf dem
 Friedhof verweigert. So wie es dem letzten Kommunistenführer
 der DDR, Erich Honecker, erging. Nach seinem Tod 1994 im
 chilenischen Exil soll seine Witwe Margot dessen Urne noch
 monatelang in der Schrankwand stehen gehabt haben. Erst sehr
 viel später bekam er seinen Platz auf dem Cementerio General,
 dem zentralen Friedhof in Santiago de Chile, während heute auf
 dem Gebiet der ehemaligen DDR keine symbolische Grabstätte
 an ihn erinnert.

Die Zeitenwende zwischen 1989 und 1993 hat jedenfalls nicht nur
 die bereits in der DDR-Zeit heruntergekommenen Kulissen des
 kommunistischen Projektes verschlissen und die Aktionsbasis
 des Kommunismus auf den Friedhof (als dem Symbolort anste-
 hender Erinnerungsdebatten) verlegt. Die Passage in den Kapita-
 lismus, welcher bei der Systemübernahme Mechanismen seiner
 rüden Frühzeit reproduzierte, veränderte im Osten Deutschlands
 auch die Sphäre der künstlerischen Produktion in entscheidender
 Weise. Das einstige „Kunstkombinat“², wie Eckhart Gillen das
 DDR-Kunstsystem einmal treffend genannt hat, fand seinen Platz
 nun neben den verfallenden Großbetriebsruinen in den einstigen

¹Einen Gesamtüberblick bietet die
 Dokumentation des Bilderstreites von
 Karl-Siegbert Rehberg / Paul Kaiser (Hg.):
 Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch.
 Die Debatten um die Kunst aus der DDR
 im Prozess der deutschen Wiederverein-
 gung, Berlin 2013.

²Vgl. Eckhart Gillen: Das Kunstkombinat
 DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunst-
 politik, Köln 2005 und ders.: Feindliche
 Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche
 Kunst 1945-1990, Berlin 2009.

Kernorten der Schwerindustrie, die wie der realsozialistische Kunstbetrieb über Nacht zu entvölkerten Lost Places wurden.

Dennoch erscheint es rückblickend als ein kleines Wunder der deutschen Wiedervereinigung, dass die Zeit des befürchteten Bildersturms nach 1989 nur eine Episode blieb. Der im November 1991 begonnene Abriss eines 19 Meter hohen, 1970 im Ostberliner Stadtbezirk Friedrichshain eingeweihten Lenin-Denkmal blieb ein Einzelfall. Nachdem ein angesichts der unerwarteten Materialhärte überfordertes Abbruchunternehmen in viermonatiger Arbeit das aus karelischem Granit vom ehemaligen Präsidenten der sowjetischen Akademie der Künste, Nikolai Tomski, geschaffene Denkmal in 125 Segmente zersägt und schließlich auf Geheiß des Berliner Senats sechs Meter tief im Köpenicker Forst verscharrt hatte, kam es zu keinem weiteren spektakulären Denkmalssturz mehr. Und auch der überdimensionale Lenin-Kopf wurde 2016 wieder ausgegraben, um der Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“ in der Zitadelle in Berlin-Spandau zu einem kommunistischen Großobjekt zu verhelfen.

Im Umgang mit den politisch aufgewerteten Monumentalskulpturen überwog bald schon eine Phase pragmatisch konzipierter Demontage. Fast unbemerkt (und fast so als hätte es dieses Denkmal nie wirklich gegeben) entsorgte die Stadt Dresden das einstmals einen Teil des Stadtbildes prägende, 1974 direkt am Beginn des sozialistischen Prachtboulevards Prager Straße aufgestellte Denkmal „Lenin – Führer der Volksmassen“ von Grigorij Jastrebenezki. 120 Tonnen schwer, in seine Einzelteile zerlegt, wurde es dem Natursteinunternehmer Josef Kurz in Gundelfingen überlassen. Aus dessen Fundus übernahm später der Münchner Konzeptkünstler Rudolf Herz für eine Kunstaktion die Büsten des dreiköpfigen Ensembles. Herz hatte bereits 1991 der Dresdner Stadtverwaltung vergeblich den Vorschlag gemacht, das demontierte Denkmal am Wiener Platz zu belassen und es unter dem Titel „Lenins Lager“, neu gruppiert, als „ketzerische Kritik an den staatspolitischen Aufarbeitungsritualen“³ aufzustellen. Innerhalb seiner 2004 durchgeführten Aktion „Lenin on tour“ präsentierte er die vom Unternehmer Kurz ausgeliehenen Teile des Dresdner Denkmals auf einem Schwerlasttransporter in verschiedenen

³Rudolf Herz: Lenins Lager. Entwurf für eine Skulptur in Dresden 1991. In: www.rudolfherz.de/Lenins_Lager.html (14.10.2017)



europäischen Ländern; kurzzeitig kehrte auf diesem Wege das entsorgte Lenin-Denkmal an seinen sächsischen Herkunftsort zurück. Nach dem Tod des Natursteinunternehmers versucht die Nachlassverwaltung bislang vergeblich, zuletzt in einer Auktion im Frühjahr 2017, den kommunistischen Ballast zu Geld zu machen.

Das demontierte Wandbild von Willi Sitte, verpackt in Munitionskisten, in einem Depot der Stadtverwaltung in Suhl, 1999

Mehr als Volkes Zorn oder kulturpolitische Abrisskonzepte mussten die Künstler Investoren und Bebauungspläne fürchten, denen vor allem Wandbilder an und in öffentlichen Gebäuden zum Opfer fielen. Eine Steakhouse-Kette überbaute den zwischen 1969 und 1974 von Willi Neubert geschaffenen Emailfries „Die Presse als Organisator“, 76 Meter lang und 3,50 Meter hoch, am Gebäude des Berliner Verlages, unweit des Alexanderplatzes. Mehrere der in Halle und Erfurt ausgeführten Außenwandbilder des spanischen Künstlers Josep Renau, 1958 in die DDR gekommen und hier Wegbereiter einer experimentellen Erweiterung des Sozialistischen Realismus, wurden abgebaut oder zerstört. Auch das Schicksal des programmatischen Emaillebildes „Kampf und Sieg der Arbeiterklasse“ (1977) von Willi Sitte ist bislang ungeklärt. Es lagert seit seiner Entfernung 1993 von einer Außenwand der Suhler



Blick in die Ausstellung „Abschied von Ikarus“ (2012/13) im Neuen Museum in Weimar mit Werken von Wolfgang Mattheuer und Hans-Hendrik Grimmling (v.l.)

Stadthalle, klimatisch ungeschützt, verpackt in 150 Munitionskisten, in einem Depot des Suhler Stadtmuseums.

Panische Angst vor der Explosivkraft des seit 100 Jahren umgehenden Gespenstes des Kommunismus herrschte lange Zeit nach der Wiedervereinigung, bis sich dieser Prozess einer zumeist geräuschlos ablaufenden Entsorgung seit den 2000er Jahren abschwächen und umkehren sollte. Bald schon stockte der Abbau von DDR-Kunst im öffentlichen Raum, investierten ostdeutsche Kommunen und Unternehmen bisweilen hohe Summen in den Erhalt und sogar in den Wiederaufbau vorschnell eingelagerter Werke. Das größte Außenwandbild der DDR, Walter Womackas 127 Meter langer und sieben Meter hoher, aus 800.000 Mosaiksteinen bestehender Wandfries „Unser Leben“ am Berliner Haus des Lehrers – noch in den 1990er Jahren als Relikt einer fatalen Kunstpolitik weithin verpönt – wurde 2004 in Handarbeit restauriert⁴. Schließlich scheute die Gemeinde Löbichau weder Kosten noch Mühen, um 2009 das 1974 im Auftrag der SDAG Wismut geschaffene Monumentalbild „Die friedliche Nutzung der

⁴Vgl. Kito Nedo: Bauchbinde für die Utopie. In: Berliner Zeitung v. 2.1.2007.

Kernenergie“ von Werner Petzold demonstrativ in Sichtnähe zur Autobahn aufzustellen⁵. Und auch das abgenommene Wandbild von Josep Renau am ehemaligen Kultur- und Freizeitzentrum im Neubaugebiet Erfurt-Rieth wurde im Herbst 2017 mit Hilfe der Wüstenrot-Stiftung unter erheblichem Kosteneinsatz wieder restauriert und angebracht⁶.

Ganz ähnlich – aber in der öffentlichen Wahrnehmung weit unspektakulärer – verliefen hingegen die Schicksalswege der Innenwandbilder und Tafelbilder nach dem Systemumbruch zwischen anfänglicher Tabuierung und sukzessiver Neuentdeckung. Eine besondere Stellung nahmen hierbei die in den frühen 1990er Jahren eingerichteten Sonderdepots mit Kunstwerken aus den einstigen Parteien, staatlichen Institutionen und politischen Massenorganisationen ein. Da ein Verkauf der Werke, wie dies im großen Stil in den Nachfolgestaaten der Sowjetunion geschah, frühzeitig verworfen wurde, übernahmen diese Depots zunächst die notdürftig finanzierte materielle ‚Grundsicherung‘ der Kunstwerke, wobei schon deren signifikante Randlage (unter anderen entstanden solche, teilweise temporär, in Beeskow, Königstein und Mühlhausen) die kulturpolitische Distanz zu den Bildwelten deutlich herausstellte.

Man kann in diesem Zusammenhang das Comeback herausragender Bilder des „Sozialistischen Realismus“ in aktuellen Ausstellungen – eingeleitet durch Ausstellungen wie „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-1989“ (2009 in Los Angeles, Berlin und Nürnberg), „Abschied von Ikarus. Bildwelten aus der DDR – neu gesehen“ (2012/13 in Weimar) und zuletzt etwa in der Ausstellung „Hinter der Maske“ im Museum Barberini in Potsdam (2017/18) – als Zwischenstufe einer unabgeschlossenen Rückbesinnung verstehen. In vielen dieser nun wieder gezeigten Werke pendelte die Thematisierung des Kommunismus bereits in der DDR zwischen den Spielarten der Affirmation. Die Spannweite reichte vom naiv-tumben Pathos einer unkritischen Feier des Neuen Menschen in den 1950er Jahren bis hin zu den ironisch-sarkastischen Diagnosen des Zerfalls in den 1980er Jahren. Aber es gab für Künstler ebenso einen dritten Weg, der die reformkritische Auseinandersetzung im Akzeptanzrahmen

⁵ Vgl. Mathias Lindner / Paul Kaiser (Hg.): Schicht im Schacht. Die Kunstsammlung der Wismut – eine Bestandsaufnahme, Kat. der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz 2013/14, Chemnitz/Dresden 2013, v.a. S. 26ff.

⁶ Vgl. Wüstenrot Stiftung (Hg.): „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ von Josep Renau in Erfurt. Zu Geschichte, Kontext und Rekonstruktion eines DDR-Wandbildes, Ludwigsburg/ Erfurt 2017 (im Erscheinen).

der kommunistischen Idee betonte, wie sie etwa im Zyklus zur Geschichte der Sowjetunion von Norbert Wagenbrett vor Augen tritt, der die Auseinandersetzung mit dem Terror des Stalinismus in der Gorbatschow-Ära zu einer Radikalinventur des kommunistischen Projektes nutzte. Wie auch der autonome „Aurora“-Zyklus von Carlfriedrich Claus nicht nur als ein Dokument nonkonformen Eigensinns, sondern vielmehr als ein Nukleus urkommunistischer Denkformen gelten kann. Dieser bezog die Deformationen der revolutionären Realgestalt ohne Beschönigungen ein. Er beharrte aber dennoch auf dem prinzipiellen Zukunftshorizont einer für die Entrechteten gerechteren Welt - eine Haltung, die sich im Übrigen bei etlichen DDR-Künstlern, wie etwa dem mit Momenten der Pop art experimentierenden Dresdner Maler Willy Wolff, findet, die gerade wegen ihres Selbstverständnisses als Kommunisten im ostdeutschen Realsozialismus in dissidentische Positionen gerieten.⁷

In dieser Hin- wie Abwendung wird deutlich, dass es lohnt, genauer hinzuschauen und die Schubladen im Aktenschrank bürokratischer Erkenntnis eingeklemmt zu belassen. Denn es sind auch die vielfältigen Positionswechsel von Künstlern, die im fluiden Gesamtbild die Beziehung zur kommunistischen Utopie ausmachen und das Gefüge der Erinnerung bis heute bestimmen. Und dabei handelt es sich keinesfalls um eine abgeschlossene Auseinandersetzung. Eine jüngere Künstlergeneration führt diese nun nicht mehr alleine mit den Stilmitteln eines symbolischen Affronts. Sie stellt vielmehr Momente der utopischen Fiktionalität einer kommunistischen Gesellschaft in Kontrast zur globalisierten kapitalistischen Weltordnung, die keine utopischen Potentiale mehr aufzurufen in der Lage scheint. Erkennbar wird hier die Suche nach einem „revolutionären Subjekt“, dass jüngere Künstler etwa in den Kampfformen und der Identitätssuche jugendlicher Globalisierungsgegner zu finden glauben. Oder es sind Thematisierungen der in vielgestaltiger Form auftretenden Initiativen, die ohne traditionelle Anbindung an Parteien oder „Weltanschauungen“ einer grundlegenden oder zumindest partiellen Alternative zum bestehenden Modell des Finanzkapitalismus nachspüren. Der Transfer in ein divergentes Sinnsystem hat quasi über Nacht dazu geführt, dass das Marx'sche Konzept der Entfremdung, die kritische Thematisierung der Abweichung vom essentiellen Kern

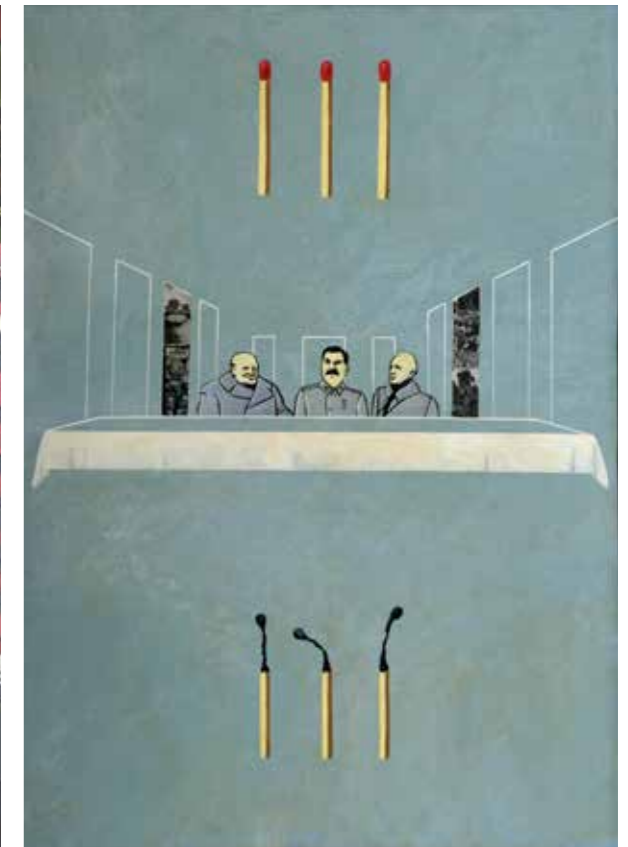
⁷ Vgl. dazu Paul Kaiser: Boheme in der DDR. Kunst und Gegenkultur im Staatssozialismus, Dresden 2016.



der Utopie, für lange Zeit keine ästhetischen Energien mehr freizusetzen verhalf, sich vielmehr für erledigt erklärte, bis auf Widerruf. Nun scheint es hingegen so, dass die Rufe nach einer Rückgewinnung von Utopie und Sinnerzeugung lauter werden und vielleicht sogar im kommunistischen Sinne ein Echo erzeugen. Dass es sich dabei um etwas anderes als eine schlichte Rückholaktion handeln müsste, steht auf einem anderen Blatt.

Freigelegter Kopf des Ostberliner Lenin-Denkmal im Köpenicker Forst, Foto: Andreas Kämper, 2010

Paul Kaiser



SIEBEN BILDER ZUR GESCHICHTE
DER SOWJETUNION

- 1 Revolution
 - 2 NÖP [d.i.: Neue Ökonomische Politik]
 - 3 Sozialistische Ikone
 - 4 Friedensverhandlung
 - 5 Aufbau
 - 6 Ankunft im Alltag
 - 7 Aufbruch
- 1989/1990, Öl auf Leinwand,
je 185 x 134,5 cm

Kunstarchiv Beeskow – Archivierte
Sammlung von Kunst aus der DDR

Der Leipziger Künstler Norbert Wagenbrett gehört zur dritten Generation der alten „Leipziger Schule“ und ist heute einer ihrer herausragenden Akteure. Seine Lehrer an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, wo er von 1977 bis 1982 studierte, waren Arno Rink, Wolfgang Peuker, Sighard Gille und Volker Stelzmann. Von 1986 bis 1988 wurde er Meisterschüler von Willi Sitte in Halle (Saale) und nahm an großen nationalen und internationalen Ausstellungen teil, so etwa 1988 an der 43. Biennale in Venedig. Der Zyklus „Sieben Bilder zur Geschichte der Sowjetunion“ (1989-90) ist ein Hauptwerk des Künstlers und steht solitär im Gesamt-schaffen. Er entstand nach mehreren mehrwöchigen Reisen in den 1980er Jahren in die damalige Sowjetunion, die ihn nach Moskau, Leningrad (St. Petersburg) und zu Großbaustellen nach Sibirien führten. Inspiriert wurde Wagenbrett einerseits von den Mythen der russischen Revolution und von den, lange Zeit in der DDR tabuierten Tatbeständen des Terrors im Verlauf ihrer Geschichte.



Andererseits zeigte sich der Künstler aber auch von der Real-
schärfe jenes nahenden Unterganges des kommunistischen
Experiments in seinem Heimatland beeindruckt. Das Werk ent-
stand im Auftrag der DSF (Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische
Freundschaft), einer Massenorganisation mit sechs Millionen
Mitgliedern (1985), die nach 1989 ihre Grundlage verlor und bereits
im Auftragsverhältnis sich jedweder normativen Beeinflussung
enthielt. Nach der Auflösung der DSF gelangten die sieben Bilder
in das Kunstarchiv Beeskow, das größte Sonderdepot von Kunst-
werken aus dem Besitz ehemaliger staatlicher und politischer In-
stitutionen der DDR.

Paul Kaiser



RUFER
1988, Farblithografie, 60 x 80 cm
Privatsammlung



GORBATSCHOW
1987/90, Öl auf Hartfaser, 147 x 172 cm
Sammlung Neue Sächsische Galerie



SICH IMMER NEU ZUSAMMENSETZEND AUS SEINEN
TRÜMMERN IN DAUERNDEN WIEDERAUFBAU
(zu „Zement“ von Heiner Müller)
1979, Öl auf Leinwand, Triptychon, 110 x 285 cm
Kunstarchiv Beeskow – Archivierte Sammlung von
Kunst aus der DDR

Das Wandbild erhielt im sozialistischen Kunstprogramm der DDR eine zentrale Rolle zugewiesen. Während anfangs Monumentalskulpturen (zumeist von sowjetischen Künstlern ausgeführt) und großformatige Außenwandbilder im Zentrum des Interesses der Kulturpolitik standen, kam es in der Honecker-Ära zu einem sukzessiven Rückzug des Normativen in die Innenräume. Insofern kann das in dieser Ausstellung gezeigte Wandbild als exemplarisch für eine offizielle Geltungskunst gelten. Diese verkörperte den Machtanspruch des Staates nicht nur in herausgehobenen Institutionen, sondern auch an Orten der Arbeit (Speisesäle) und des kollektiven Alltagslebens (Kulturhäuser).

Erich Enge hatte bereits 1967 ein fünfteiliges Wandbild „Die Erben des Manifest“ für die FDJ geschaffen. Drei Jahre später entwickelte er für den Kultursaal der LPG „Lenin“ Franzleben (Kreis Merseburg) das Wandbild „Er rührte an den Schlaf der Welt“ (1970), welches nach der „Wende“ und der Auflösung der LPG in den Bestand des Kulturhistorischen Museums Schloss Merseburg überführt wurde. Enges Bild zitiert DDR-gängige Lenin-Historie und kann als Vorarbeit zu einem gleichnamigen Außenwandbild im Neubaugebiet Halle-Neustadt (1970/71) gelten. Der heute in Erfurt lebende Künstler greift in der Darstellung auf die Muster des von Heinrich Vogeler entwickelten Komplex- oder Simultanbildes zurück, welches in der DDR durch die hierbei mögliche Integration verschiedener Zeitebenen und Ereignisverläufe zu einer populären Form bei der Präsentation des offiziellen Geschichtsbildes werden konnte.

Paul Kaiser



ER RÜHRTE AN DEN SCHLAF DER WELT (LENIN)
1970, Öl auf Hartfaser, zweiteilig, 220 x 224 cm
Kulturhistorisches Museums Schloss Merseburg

Der Stern Erde steht vor unserem Blick als ein neuer, kommunistischer. In Morgenröte. Vorgeahnt, suchend entworfen wurde er oft aus dem Dunkel der Geschichte. Doch erst die große Revolution, real beginnend mit dem Russischen Oktober, hat alle Beziehungen des Menschen erfaßt: Gesellschaft - Individuum - Natur. Neue Antizipationen entstehen. Vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu den uns angebotenen Experimenten der Veränderung. Als Überprüfung eigener Erfahrungen. Die Arbeit will nicht „interesselos betrachtet“ sein, sondern ihrerseits geprüft, erprobt, verwertet.

- 1 Das Aurora-Signal des Russischen Oktober: Vor-Signal und realer Beginn universaler Veränderung.
- 2 Die Galgen werden grünen.
- 3 Imaginieren im Kindsein; Aurora darin.
- 4 Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. I: Aktivieren der Negation des Sexualtriebs; Triebverwandlung; Synthese. Entstehen neuer Bewußtheit.
- 5 Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. II: Entfernungsunabhängiges Kommunizieren: mittels imaginativ im Herz erzeugter und bewegter Zeichen.
- 6 Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. III: Aktiver psychischer Energieaustausch; Einwirken in das Tätigsein.
- 7 Frage nach Naturbeziehung, die nicht mehr auf Ausbeutung, Macht, Zählung basiert, sondern auf Solidarität auch mit der Natur.
- 8 Werden neuer Sinnesorgane im Noch-Nicht-Gewordenen des Körpers; Bewußtwerden noch nicht bewußter Fähigkeiten.
- 9 Zwischen Mikro- und Makrokosmischem.
- 10 Frage nach kommunistischer Kosmologie.

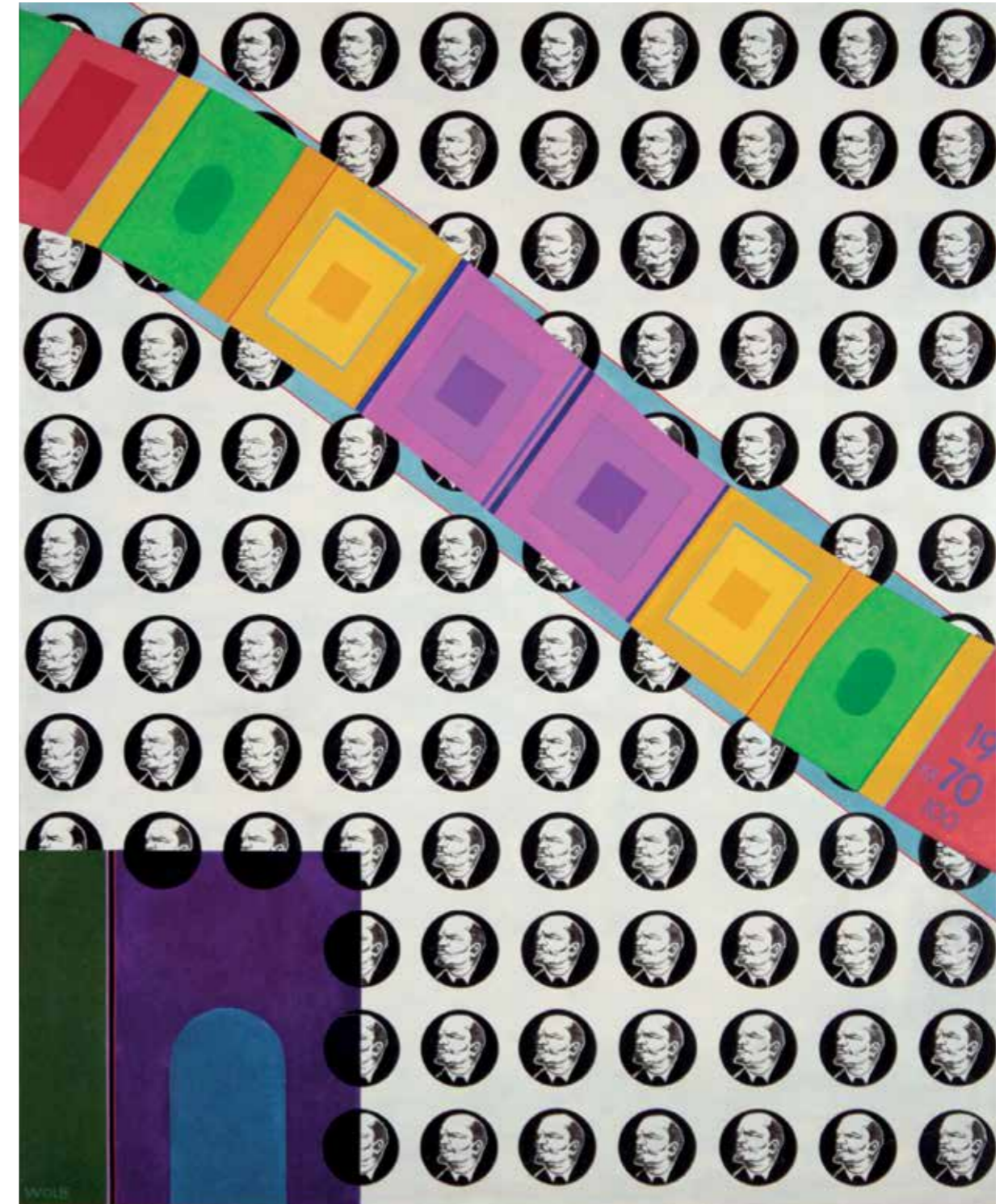


MAPPE „AURORA“
 1977, 9 Radierungen und 1 Farbradierung, jeweils in beschriftetes Pergament geschlagen, in Mappe mit Titelblatt, je 40 x 30 cm
 Sammlung Neue Sächsische Galerie

Der Dresdner Künstler experimentierte im Nachklang zweier England-Reisen 1957 und 1958 als erster Künstler in der DDR ab Mitte der 1960er Jahre mit Strukturelementen der englischen Pop art – später folgten ihm mit Hans Ticha und Wasja Götze weitere Maler nach. Statt der Scheinwelten kapitalistischer Konsumwelt setzte Wolff dabei Fermente der ideologischen Selbstfeier des kommunistischen Systems in eine künstlerische Spannung. Sein Gemälde „Lenin zum 100. Geburtstag“ (1970) thematisiert die Vernutzung der kommunistischen Utopie – und die damit einhergehende propagandistische Stilisierung ihres Führungspersonals (deutlich werdend an der Massenreproduktion des Lenin-Kopfes zur „Marke“) – als ein Kernproblem des in der DDR erlebten Realsozialismus.

Dabei ist festzuhalten, dass Künstler wie Willy Wolff – der in der Weimarer Republik als KPD-Mitglied und seit 1930 als ASSO-Mitglied den Kommunismus als Alternative begrüßt und unterstützt hatte – in der DDR gerade deshalb in eine Randlage kamen, da sie an den revolutionären Zielen einer gerechteren Gesellschaft festhielten und dem korrumpierten SED-Staat ablehnend gegenüber standen. Der ehemalige Meisterschüler von Otto Dix, der sein gesamtes Werk in der Dresdner Bombennacht verlor und nach dem Zweiten Weltkrieg mit anderen Künstlern in Künstlergruppen wie „der ruf“ und „Das Ufer“ versucht hatte, an die verfemte Moderne anzuknüpfen, musste im DDR-Sozialismus erneut erleben, wie eine reaktionäre Kunstdoktrin zum Normdiktat erhoben wurde und das Konzept des Kommunismus zu einer verlogenen Ideologiefloskel verkam.

Paul Kaiser



LENIN ZUM 100. GEBURTSTAG
1970, Öl auf Hartfaser, 119 x 98,5 cm
Nachlass Willy Wolff

DER ANARCHIST
1989/1990, Öl auf Leinwand, 296 x 191 cm
Besitz des Künstlers





MEURSAULT III
2015, Öl auf Leinwand, 154 x 174 cm
Besitz des Künstlers

ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES
(Hitler und Stalin)
2001/2011, Öl auf Leinwand, 224 x 205 cm
Besitz des Künstlers





HARALAMPI G. OROSCHAKOFF

Der Urenkel des Staatsmannes Gawriil Oroschakoff entstammt einer alten russischen Familie, die zahlreiche Spuren in der Geschichte Russlands, Bulgariens und Serbiens hinterlassen hat. Haralampi G. Oroschakoff ist ein Spezialist für die Frage, wer das antike Erbe und den christlichen Glauben – beides Säulen der europäischen Zivilisation – in reinerer Form bewahrt habe: Russland oder Europa. Die Auseinandersetzung mit der byzantinischen Zivilisation sowie das vergleichende Nachdenken über die Stellung des Individuums im Gegensatz zur normierten Gesellschaft bilden die inhaltlichen Schwerpunkte in seinem Werk. Hier der plurale, hyperindividuelle Westen, dort der autokratisch regierte, kollektivistische Osten. Der totalitäre Kommunismus des 20. Jahrhunderts war teilweise eine Antwort auf den Universalismus der bürgerlichen westlichen Kultur, gegen die sich die Sowjetunion abschirmte.

Der österreichische Künstler und Schriftsteller Haralampi G. Oroschakoff stellt Lenin als modebewussten Dandy dar. Gewagt. Denn als Kopf der bolschewistischen Partei, als Chefstrategie der Oktoberrevolution und als Gründer der Sowjetunion war Lenin ein taktisches Genie und wurde zum Spalter, der die Rivalität zwischen den Weißen und den Roten sowie die Radikalität der Roten befeuert hat. Oroschakoff, der ästhetisch zwischen dem Moskauer Konzeptualismus und den Methoden der westeuropäischen Konzeptkunst pendelt, treibt ein listiges Spiel. Er distanziert sich vehement vom romantischen Bild des subjektiv agierenden Künstlergenies und decouvriert zugleich den Proletkult.

Christoph Tannert

TAPETE
2017, Digitaldruck auf Papier,
2 x 2 m

DANDY (LENIN)
1995, (Geschenk von Komar&Melamid)
Bronze bemalt, Höhe: 21 cm, auf Holzsockel
unter Glashaube, Gesamthöhe 150 cm
Galerie Hohenthal und Bergen

DER NEUE MENSCH
1991, (Geschenk von Komar&Melamid)
Kunststoff bemalt, Höhe: 33 cm, auf Holz-
sockel unter Glashaube, Gesamthöhe 162 cm
Galerie Hohenthal und Bergen





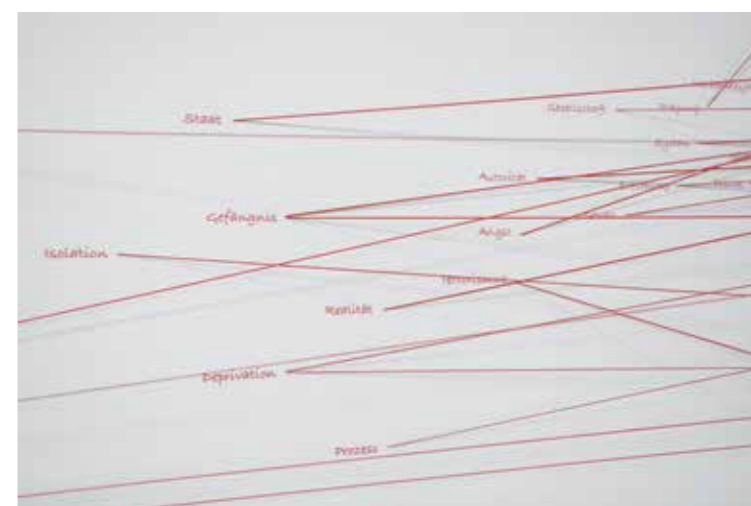
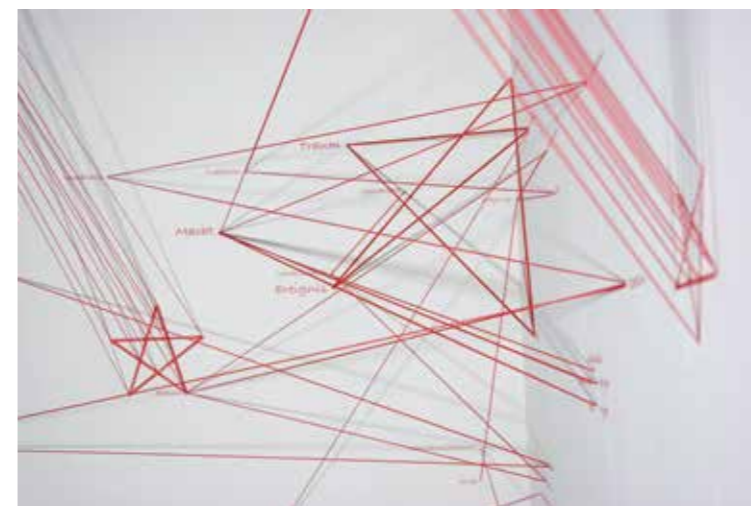
POLIS / SEGEL
1990-1997, Pigmente, Acryl auf Holz, in
Acryl-Holz-Kassette, 210 x 85 cm
Galerie Hohenthal und Bergen

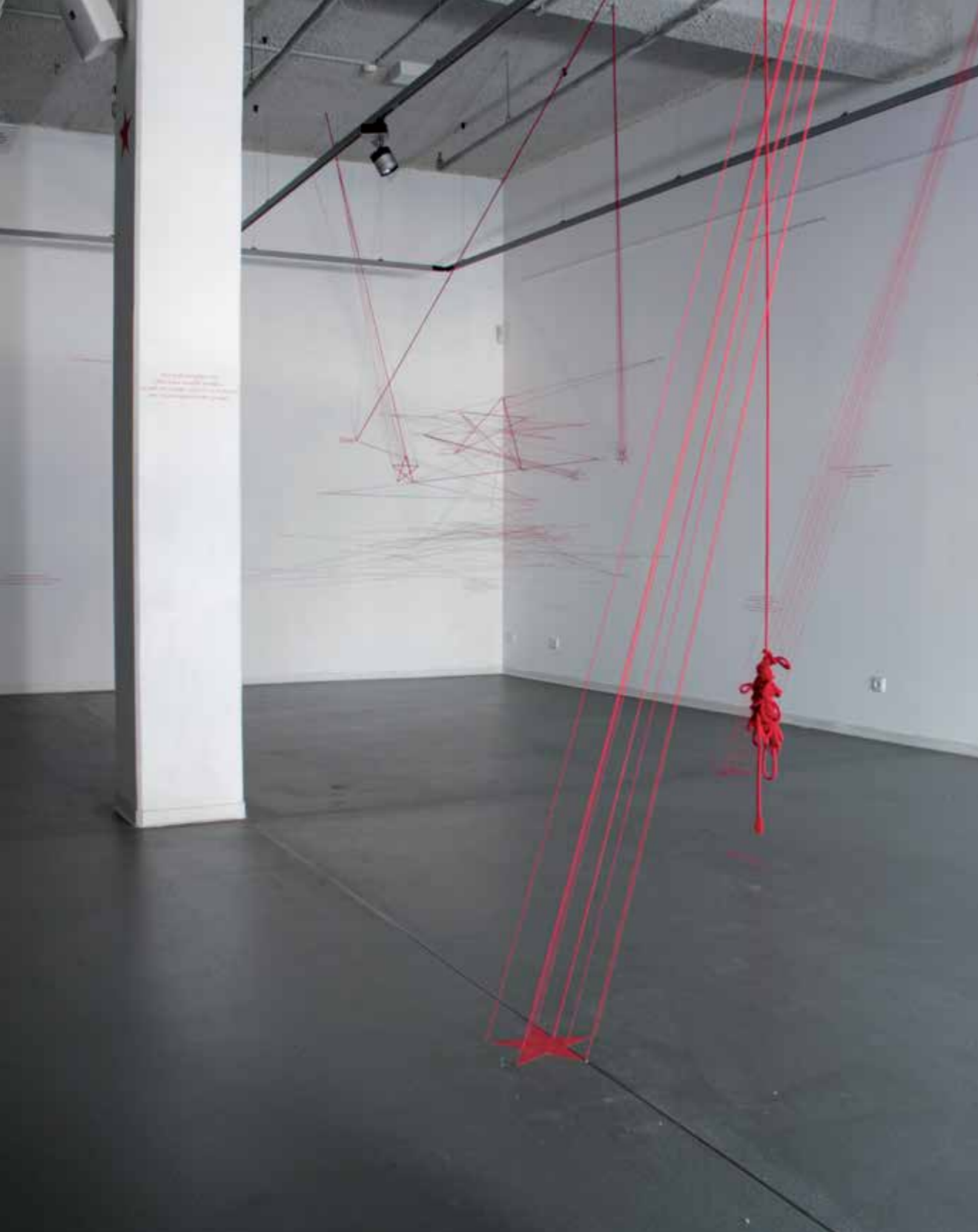
VOR DER REVOLUTION
1988, Fotocollage, Siebdruck auf Folie, 28 x 37,5 cm
Galerie Hohenthal und Bergen

LENINS DRAMA
1998, Pigmente, Lack, Acryl auf Holz, zweiteilig je 195 x 64 cm
Privatsammlung



THE SUMMITS - GENUA, GLENEAGELS, BRÜSSEL, HOKKAIDO
2001, Fotografie, diverse Größen
Besitz des Künstlers





Die von Brigitte Waldach speziell für den Ausstellungsort in der Neuen Sächsischen Galerie entwickelte Raum-Verspannung „Brain Box – Ideologie“ ist ein höchst komplexes Gebilde. Diverse rote Gummibänder animieren den Betrachter in unterschiedliche Richtungen zu denken und verknüpfen dabei Gedanken, Themen und Begriffe. Es handelt sich um ein künstlerisches Modell des Anspruchs auf Weltveränderung, das bis heute Gültigkeit hat und durchaus auch in der Hinterfragung des politischen Extremismus Anwendung finden kann. Dahinter aber wird zugleich eine konkrete Person sichtbar: Ulrike Meinhof, die mit der „Roten Armee Fraktion“ (RAF) und dem „Deutschen Herbst“ verkettet ist. Brigitte Waldach hat deren Biografie in ein Konstrukt eingewoben, das den Weg von einer Idee zur Ideologie nachzeichnet.

Die Besonderheit dieser ästhetischen Strategie besteht darin, ein Knäuel roter Linien und die Übertretung dieser Linien auf der Höhe der Gegenwartsphilosophie zu verhandeln – mit Begrifflichkeiten, aber eben auch in Form eines sinnlichen, begehbaren wie lesbaren Kunstwerks. Die Selbstbehauptung des Subjekts und dessen aktive Gestaltung des eigenen Radikalisierungsprozesses unter Teilhabe an Gewaltaktionen und des Abtauchens in die Illegalität spielen darin die entscheidende Rolle. Es wird anschaulich, dass es jedem von uns unmöglich ist, sich selbst als Subjekt zu entkommen, was freilich nicht bedeutet, dass jeder Moralist heutzutage systemunterminierend kriminell werden müsste. Deutlich sichtbar als Bodenmarkierung ist der rote Sowjetstern, der auch in der Ikonografie der RAF Verwendung findet und den antikapitalistischen politischen Kampf und die Oktoberrevolution in ein Bezugssystem zwingt.

Christoph Tannert

BRAIN BOX - IDEOLOGIE
2013/17, Gummibänder, Folienschrift,
400 x 1000 x 420 cm
Ausstellungsansichten Neue Sächsische Galerie 2017

Das neue Chemnitzer Museum beherbergt nur ein Objekt: Die Monumentalskulptur des Marx-Kopfes des russischen Bildhauers Lew Kerbel. Entstanden 1971 als Mittelpunkt einer sozialistischen Aufmarsch- und Demonstrationsstraße, bildet es aus heutiger Sicht den ästhetischen Glanzpunkt eines seit der Wende weitgehend unangetasteten, leicht verkommenen innerstädtischen Areals.

Das Projekt TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX ist die Realisierung einer Workshopidee, die im Juni 2007 unter Studierenden der Kunstuniversität Linz und der Angewandten Kunst Schneeberg in der Neuen Sächsischen Galerie entstand. Unter dem Motto „Gebt uns euer Kapital“ suchten die Studierenden damals das Verhältnis der Chemnitzer zu ihrem berühmtesten Denkmal und Wahrzeichen der Stadt zu ergründen. Zuvor war es wegen einer angefragten Ausleihe des Kopfes zu den skulpturprojekten Münster zu einer hoch aufschlagenden Erregung in der Stadt, dokumentiert in den Leserbriefen der lokalen Presse, gekommen. Beim Einsammeln der Marxschen Kapitalbände kam man ausführlich ins Gespräch. Im Ergebnis wurde deutlich, dass die Marx-Plastik als Bindungsobjekt von vielen Seiten in Anspruch genommen, das Denken, für das der Kopf steht, jedoch kaum reflektiert wird. Hierin sahen die Studierenden ein entscheidendes Potential für die Zukunft des Monumentes jenseits ideologischer Vereinnahmungen, als Chance für eine Integration in das zeitgenössische Chemnitz. In Auswertung der Feldforschung sollte deshalb das gesammelte Kapital in einem auf Marx konzentrierenden Raum zurückgegeben werden. Das konnte nur direkt am Kopf stattfinden, im intensiven, unmittelbaren Erleben der plastischen Gestalt. Die inhaltlich-symbolische Stärke der Plastik ist bisher von der Diskussion um die Bedeutung des Marx-Monumentes als Zeugnis realsozialistischer Herrschaft und zugleich unverzichtbarem zeitgenössischem Imageträger völlig verdeckt worden. Was wird aus dem berühmten Chemnitzer Kopf des Philosophen Marx, wenn er seines Entstehungskontextes beraubt wird, wenn der Betrachter hinter dem Indienstgenommenen den Philosophen wiederentdecken kann? Wer denkt nach über diesen weitläufigen innerstädtischen Raum, dessen Unbrauchbarkeit für urbanes Leben durch den zeitweisen Verlust seines ästhetischen Höhepunktes unmittelbar vor Augen geführt wird?



Baulicher Kern des TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX ist eine Stahl-Aluminium-Gerüstkonstruktion, die mit einem Weißen Mesh-Gewebe außen und innen verkleidet ist. Der Innenkorpus steht lotrecht und umschließt die komplette Denkmalanlage. Die Außenhülle wurde in allen Achsen 5° geneigt. Sie erreicht eine Höhe von 17 Metern, eine Breite von 12 und eine Tiefe von 13 Metern. Am Gerüst wurden ca. 10.000 m Stahlrohr und 1.500 qm Stoff verbaut.

Der Innenraum des TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX erlaubt eine Annäherung an den Marxkopf über Treppen und Podeste. Auf sechs Metern Höhe verliert der Besucher die gewohnte Untersicht und steht dem Bild des Philosophen Aug in Auge und so intensiv und nah gegenüber, wie es ihm noch nie möglich war an diesem Ort. Hier gibt es auch Gelegenheit zum Einstieg in Marxsches Denken über ein Audiofeature, das die zentralen Fragen des Marxschen Hauptwerkes „Das Kapital“ vorstellt. Im letzten Jahr eingesammelte Schriften liegen hier zum Lesen aus und am „audiomarx“ erlaubt ein Aufnahmegerät als Gästebuch spontane, gesprochene Stellungnahmen. Wer weiter hinaufsteigt, gelangt nach wenigen Etagen in 14 Metern Höhe wieder ins Freie und kann hier aus ungewohnter Perspektive auf die Stadt schauen.

Mathias Lindner, 2008

TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX
 Anna Hemme, Michael Hensel, Stefan Hofer, Friederike Hofmann, Helene Schoißengeyr, Anna Weinberg, Andreas Will, Mathias Lindner
 (Kunstuniversität Linz, Angewandte Kunst Schneeberg, Neue Sächsische Galerie)

Juni bis September 2008

Dank an Gyula Pauer (1941 - 2012), dessen Marx - Lenin - Loop zum Abschluss des Projektes am 04.09.2008 auf die Außenhaut projiziert wurde.



Selfies statt Utopie

Der Kommunismus hat die Welt weitgehend globalisiert, das kommt jetzt an sein Ende: Ein Gespräch mit dem Philosophen Boris Groys zum 100. Jahrestag der Russischen Revolution

Was war 1917? Eine Zwangsläufigkeit? Eine Tragödie?

Boris Groys: Es war vieles gleichzeitig, aber vor allem ein Akt extremer Beschleunigung aller Prozesse der Modernisierung überall auf der Welt.

Die Russische Revolution hat den größten Teil des 20. Jahrhunderts geprägt. Wieso ist heute von ihrem Erbe so wenig übrig?

Der Kommunismus hat die Welt weitgehend globalisiert, er war eine weltumspannende Bewegung. Die Ideologie der Globalisierung, der Internationalisierung ist also quasi kommunistisch. Sie kommt erst jetzt an ihr Ende. Der Brexit und die Wahl von Donald Trump sind Zeichen dafür. Nach dem Ende der Sowjetunion haben wir einen extremen Nationalismus beobachtet, im Baltikum, in Polen, Ungarn, auch Jugoslawien. Jetzt kommt dieser Trend im Westen an. Der Westen reagierte früher mit dem globalisierten Antikommunismus, jetzt reagiert er mit verstärktem Nationalismus.

Das beschreibt die Dynamik der kommunistischen Globalisierung, aber nicht die Ideologie. Fidel Castro ist tot, die französischen Kommunisten wählen den rechtsextremen Front National. Kaum eine Kapitalismuskritik gipfelt in dem Ruf nach der klassenlosen Gesellschaft. Warum zündet der ideologische Kern nicht mehr?

Der Kommunismus war der Versuch, mit säkularen Methoden das Reich Gottes auf Erden zu verwirklichen. Aber die Menschen sind weniger christlich geworden, also weniger kommunistisch. Was ist die Moderne? Fortschreitend Säkularisierung und Ökonomisierung. Zuerst war das Christentum ein Ort des Widerstandes gegen die Ökonomisierung. Die Vorstellung, dass es eine andere Welt geben kann, sei es das Jenseits wie im Christentum, sei es das Diesseits wie im Kommunismus, ist nicht mehr da. Stattdessen macht man Selfies.

War 1917 ein Glücksfall für die Kunst?

Für die russische Avantgardekunst ganz sicher. Sie hat früher



begonnen, vor dem Ersten Weltkrieg, sie war kein Effekt der Revolution, sondern eine Vorwegnahme der Konflikte des 20. Jahrhunderts. Aber plötzlich hat die revolutionäre Macht diese Kunst unterstützt, nicht, weil sie sie mochte, sondern weil beide eine Allianz eingingen. Überall in Europa war die Avantgarde in den Zwanzigerjahren nur noch eine Sache kleiner Milieus. In Russland aber war sie eine kulturelle Macht.

Was verdankt, umgekehrt, der Bolschewismus der Kunst? Dichter wie Wladimir Majakowski oder der Regisseur Wsewolod Meyerhold flankierten die Auslöschung des Alten, auch der Intelligenzija, mit ihren Werken.

Stalins Rivale Leo Trotzki hat gesagt, dass die russische Avantgarde die Revolution als Schaffung des neuen Menschen gedacht hat. Die politischen Revolutionäre verstanden die revolutionäre Tätigkeit dagegen als älteste Tätigkeit des Menschen. Die Menschen haben immer Umstürze gemacht, diese historische Tradition kann unterbrochen werden, wird aber immer wieder aufgenommen. Nach 1917 zelebrierten Literatur und Kunst der Avantgarde das radikal Neue des Kommunismus: Das ist die neue Erde, das ist der neue Himmel, das ist der neue Mensch, alle sind gerettet, Gott ist Geschichte, das Leben triumphiert, dieses Gefühl des absoluten Neuanfangs im kosmischen Sinne.

ULRICH POLSTER
Videostill aus „Notturmo“, 2017

Einige Künstler blieben an der Seite der Bolschewiken, als die Revolution in Repression umschlug. War der stalinistische Terror auch eine Folge dieser Symbiose?

Die Ursache für den Stalinismus und den Terror ist die politische und historische Schließung Mitte der Dreißigerjahre. Damals wurde allen klar, dass der Kommunismus sich international nicht durchsetzt und dass die Sowjetunion allein mit ihrem Kommunismus bleibt, politisch und militärisch isoliert. Wenn sich der Eindruck einstellt, dass es nicht weitergeht, beginnt man, die Reinheit der Lehre, die utopische Lebensweise zu verteidigen – und zwar oft genug mit Mitteln der Repression.

Wollen nicht alle revolutionären Ideologien Weltgeltung?

Es gibt Ideologien, die regional sein können, andere sind ihrer Natur nach international: das Christentum, der Islam, der Kommunismus, Liberalismus und Menschenrechte. Welttragende Ideen bleiben entweder welttragend, oder man muss sie aufgeben. Der Glaube an die Menschenrechte ist der Glaube an eine Macht, die diese Idee durchsetzt. Wenn ich einräume, dass sich die Menschenrechte nicht überall durchsetzen lassen, dann gebe ich auf. Dann sage ich: Ich regle meine eigenen Probleme und nicht die der anderen. Das passiert gerade in Amerika.

Der postsozialistische Nationalismus in Russland hat es da leichter?

Der Nationalismus hat den Vorteil, dass er in seinem Fortbestand nicht vom Welterfolg abhängt und deshalb nicht kritisierbar ist. Schon in der Spätphase der Sowjetunion hieß es dort, der Kommunismus ist gescheitert, weil nur wir kommunistisch sind, nicht die ganze Welt. Ein Nationalist kann nicht enttäuscht werden, weil er die Weltherrschaft nie erwartet hat, ein Kommunist schon.

Alexander Sinowjew hat mit seiner gleichnamigen Satire den Begriff des „Homo sovieticus“ geprägt. Die weißrussische Nobelpreisträgerin Swetlana Alexijewitsch beschreibt damit einen opferbereiten, verführbaren Menschentypus, der Freiheit als Irritation begreift. Stimmen Sie zu?

Das ist eine Verblendung, ein Streben nach Selbst-Exotisierung. Wir sind nicht wie alle anderen, obwohl vielleicht schlimmer ...

Es gab also gar keinen neuen Menschen?

Am Anfang. Aber schon in den Sechziger-, Siebziger-, Achtzigerjahren war die Sowjetunion eine kleinbürgerliche Gesellschaft, mit Zwei- oder Drei-Zimmer-Wohnungen als gesellschaftlichem Ideal und einem entwickelten Schwarzmarkt, sehr individualistisch, ohne jede Ideologie.

Die Pointe Ihres Buches „Das kommunistische Postskriptum“ lautet, dass das Ende der Sowjetunion gar keine Niederlage war, sondern die Vollendung einer paradoxen Idee. Die Machthaber selbst haben das Privateigentum wieder zugelassen – und die Sowjetunion abgeschafft.

Ja, das war so. Die Dekonstruktion des Projektes Sowjetunion ging von der Parteiführung aus. Zunächst einmal wurde der Kommunismus in Osteuropa abgeschafft, inklusive Ost-Deutschland, dann in einzelnen Sowjetrepubliken, dann trat Russland aus der Sowjetunion aus. Das war ein zentralistisch gelenktes Projekt.

Aber der letzte Sowjetführer Michael Gorbatschow wollte doch nie im Leben die Auflösung der Sowjetunion?

Er wollte aus der Sowjetunion ein kapitalistisches Land machen. Aber aus der Sowjetunion ein kapitalistisches Land zu machen und die Sowjetunion zu behalten, war schwierig. Das haben die Russen sehr schnell verstanden. Russland ist aus der Sowjetunion ausgetreten, weil es ganz klar war, dass das Land nur dann richtig kapitalistisch wird, wenn der Nationalismus als Ersatzideologie vorgeschlagen wird. Und so etwas wie den sowjetischen Nationalismus gab es ja nicht.

Der französische Philosoph Jacques Derrida schrieb 1993, Marx' Gespenster seien nicht verschwunden. Hat er recht?

Klar, Marx' Gespenster sind nicht tot. Was ist die kapitalistische Gesellschaft? Jeder glaubt, dass er besser ist als die anderen und gewinnen kann. Dass die Konkurrenz gut ist, weil man gewinnen kann. Ich hatte viele Freunde in anderen Sowjetrepubliken, alle glühende Nationalisten. Die haben mir damals erklärt, dass beispielsweise Georgien besser leben wird als Frankreich, weil es ein besseres Klima hat, wenn die Russen weggehen, dann wird Georgien florieren. Die Russen haben geglaubt, wenn sie nicht



ULRICH POLSTER
Videostill aus „Notturmo“, 2017

mehr für die anderen Sowjetrepubliken bezahlen, dann würde Russland florieren.

Viele Russen und Ukrainer, sogar Tschetschenen, die sonst an der Sowjetunion kein gutes Haar lassen, sagen, es habe in der Sowjetunion gar keinen Nationalismus gegeben, das war das einzig Gute.

Das ist eine Lüge. Ich erinnere mich sehr gut an diese Zeit, der Nationalismus war von Estland bis Georgien über die Ukraine überall extrem. Alle dachten, sie würden alleine besser zurechtkommen.

Klingt vertraut.

Ja. Dieser extreme Individualismus, die Hoffnung, sich völlig von der übrigen Gesellschaft zu isolieren, um es allein zu schaffen, das ist die Utopie unserer Zeit. Das Ziel ist sozusagen, in einer Garage in Silicon Valley etwas zu erfinden, was alle kaufen, ein virales Video zu drehen, das alle sehen. Aber dieser Glaube funktioniert nur so lange, bis die Kluft zwischen Reich und Arm viel größer wird, sodass der Einzelne die Hoffnung verliert, sie zu überwinden. Wir sind noch nicht so weit, aber so weit wird es kommen. Und dann werden Marx' Gespenster zurückkommen.

Auf Russland kommt ein schwieriges Gedenkjahr zu. Die ermor-

dete Zarenfamilie ist heilig gesprochen worden, aber nach ihrem Mörder wurde eine Metro-Station in Moskau benannt. Präsident Wladimir Putin hasst Revolutionen, aber der letzte Zar Nikolaus II. galt als schwach, Stalin hingegen als stark. Was erwarten Sie in diesem Jahr?

Nicht nur Putin, nicht nur die herrschende Klasse, sondern die ganze Gesellschaft mag die Idee der Revolution nicht. Ich glaube, diese Geschichte wird in eine leise Anklage der Revolution münden.

Wie wird das Gedenkjahr in das Monumentalnarrativ eines dank starker Herrscher von Jahrhundert zu Jahrhundert mächtigeren Russlands eingebaut?

Eigentlich existiert die Oktoberrevolution für die offizielle Geschichtsschreibung nicht. Sie wird als untergeordneter Moment in einem Prozess beschrieben, der 1914 begann und 1922 beendet wurde. Im Verlauf dieses Prozesses ist vieles passiert. Der Sturz des Zaren im Februar 1917, die Machtübernahme der Bolschewiken im Oktober, der Bürgerkrieg und dies und jenes. Die Schulbücher wurden in diesem Sinne umgeschrieben. Die Oktoberrevolution wird nicht als etwas Herausragendes und Wichtiges gesehen, eher als ein Unfall und ein Anlass zu Trauer.

Was würden die sowjetischen Führer wohl sagen, wenn sie Russland heute sehen könnten?

Sie würden sagen: Ungefähr so haben wir es erwartet.

Sie haben ihrer eigenen Idee nicht vertraut?

Wenn man Lenin oder Trotzki oder den 1938 hingerichteten Vordenker Nikolai Bucharin liest, dann merkt man, dass sie zunächst einmal stolz sind, dass es länger gedauert hat als die Pariser Kommune. Dann sind sie stolz, dass es länger gedauert hat als die Französische Revolution. Sie waren alle geschult in marxistischer Dialektik. Die Vorstellung, dass jede Revolution mit einer Restauration endet, war tief verankert. Dass ihre so lange durchhält, hätten sie nie gedacht.

Das Gespräch führte Sonja Zekri.

Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Süddeutschen Verlages (Erstveröffentlichung Süddeutsche Zeitung vom 6. Januar 2017)

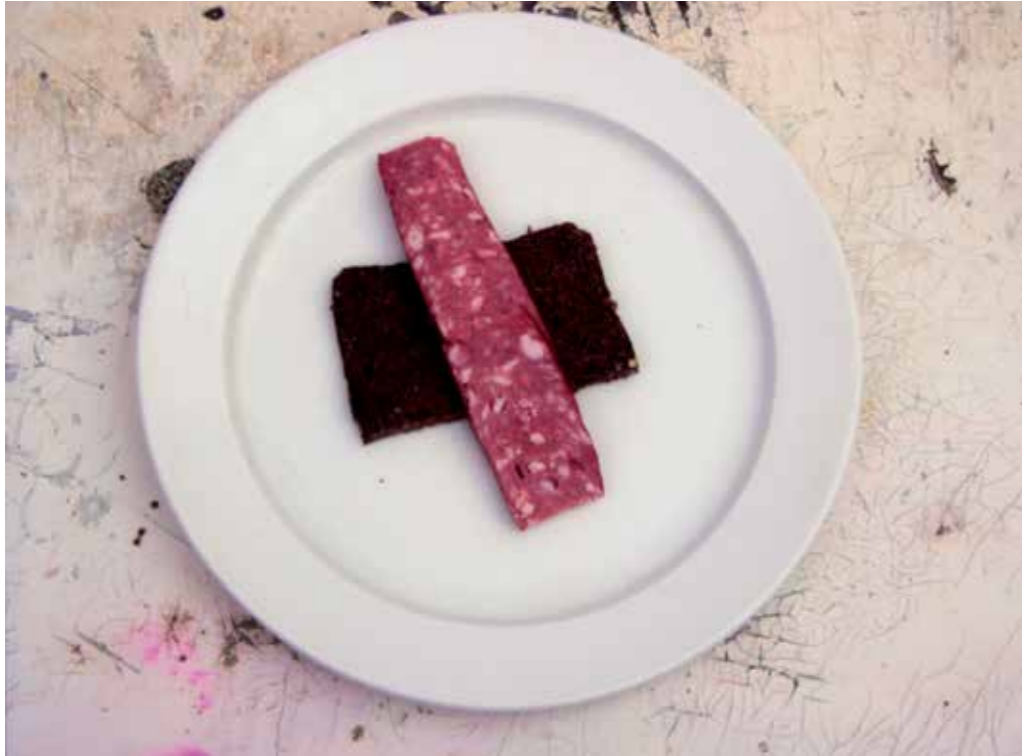
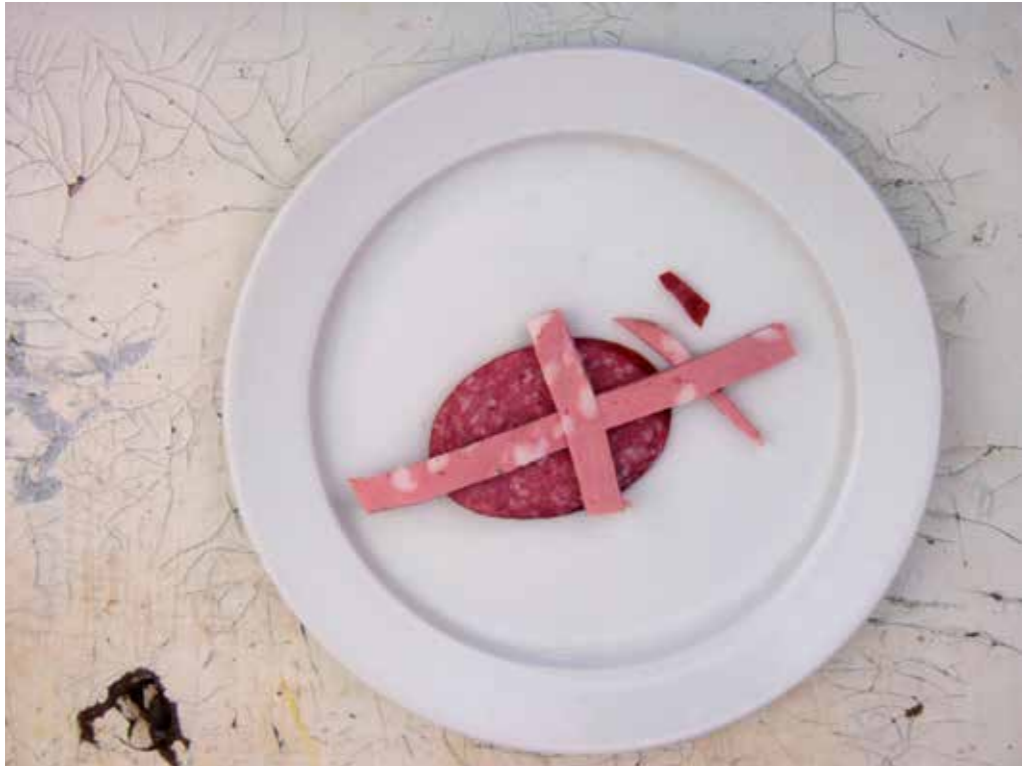


Das Künstler-Duo „Die Blauen Nasen“ besteht aus Viacheslav Mizin und Alexander Shaburov, die Ende der 1990er Jahre aus Sibirien nach Moskau kamen und häufig mit anderen Novosibirsker Künstlern kooperierten, etwa mit Konstantin Skotnikov, Alexander Bulnygin und dem Fotografen Evgeny Ivanov. Je nach Projektidee bezieht das Duo gerne auch spontan Verwandte, Galeriemitarbeiter, Kuratoren und Künstlerfreunde ein, um ihren Aktionen das richtige Maß der Absurdität des Alltäglichen einzuschreiben. In der russischen Gegenwartskunst gibt es diverse Talente des Provokatorischen, aber es ist wohl niemand unter den genialen Dilettanten, der auf so groteske Art und Weise handeln würde wie die „Blauen Nasen“. Ihre Stärke liegt im spontan vor der Videokamera inszenierten Sketch, in den frechen Gags auf Amateurniveau, für den Moment entwickelt, aber, weil sie plötzlich in der Kunstwelt zirkulieren, zum unerklärlichen Dauerbrenner werden, was den Künstlern oft selbst nicht ganz geheuer ist.

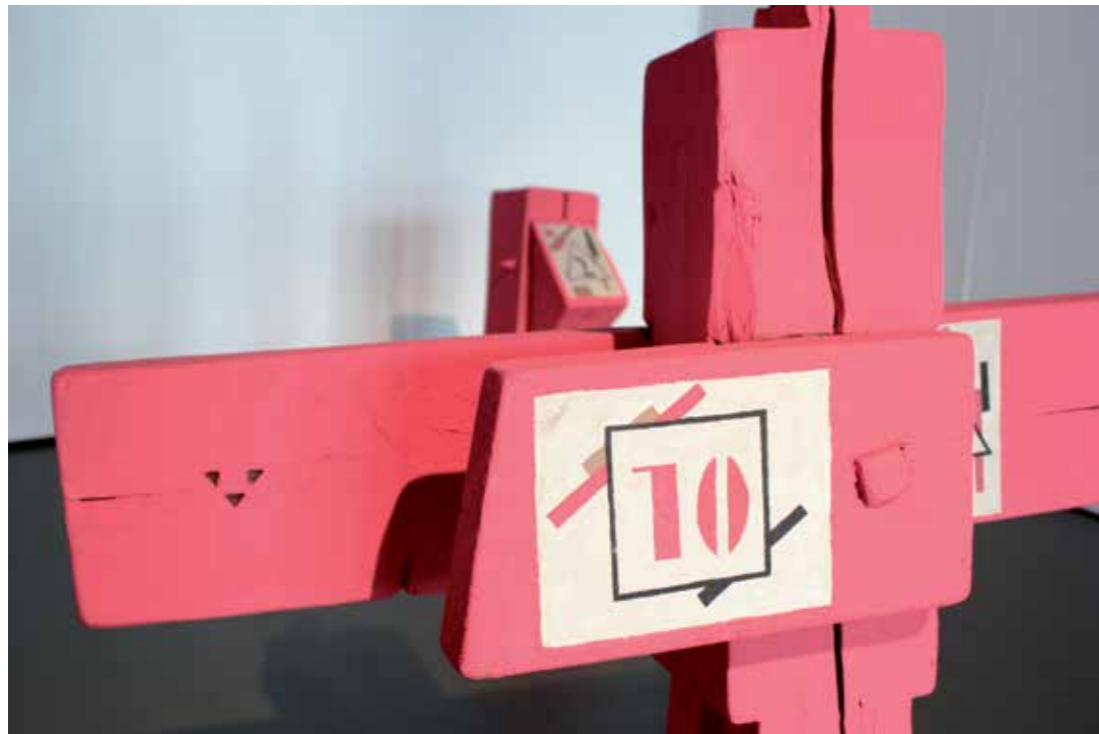
Mittlerweile haben die „Blauen Nasen“ nach reichlich Biennale-Applaus scheinbar einfach zu viel Spaß, um ernsthaft mit den Clownerien aufzuhören. Alles, was in Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft vom Mainstream gut geheißen wird, bietet ihnen Anlass, es durch den Kakao zu ziehen. Ihr fotografisches Projekt „Küchen-Suprematismus“ von 2005 mag wie eine Verhöhnung der sowjetischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts daher kommen. Die berühmten suprematistischen Formen von Kazimir Malevich aus dem Jahr 1915 schneiden die „Blauen Nasen“ zu geometrischen Brot-, Wurst- und Käsescheiben um und machen damit aufmerksam auf die oftmals zu konstatierende Diskrepanz zwischen künstlerischen Utopieansprüchen und der Normalität des Alltagslebens.

Christoph Tannert

KÜCHEN SUPREMATISMUS 07
2005-2006, c-prints, je 102 x 77,5 cm bzw. 77,5 x 102 cm
Galerie Volker Diehl



KÜCHEN SUPREMATISMUS 09, 03, 04
2005-2006, c-prints, je 102 x 77,5 cm bzw. 77,5 x 102 cm
Galerie Volker Diehl



Einer der bedeutendsten Künstler der Avantgarde, Alexander Zejtlin, entwarf 1919/20 Lebensmittelkarten im grafischen Stil des Suprematismus. Das Revolutionäre der neuen Form wurde tatsächlich von der jungen Sowjetmacht anerkannt und Zejtlin's Gestaltungsperspektive begleitete die Jahre des Hungers und Terrors, in denen die Lebensmittelkarten an die Bewohner Petrograds verteilt wurden. Alexander Zejtlin reagierte mit experimentellen Mitteln der Kunst auf das soziale Experiment der Bolschewiki. Ähnlich wie die Künstlerkollegen Wladimir Tatlin, Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko suchte er nach einer neuen Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft. Die Art der Gestaltung der Lebensmittelkarten folgt einer Weltanschauung, die der fortschrittlichen Gesellschaft mit den fortschrittlichsten Mitteln der Kunst dienen will. Doch kann es unmöglich sein, dass Zejtlin die Missstände in der Sowjetunion nicht registriert hat. Seine Wahrnehmung wird geprägt vom Glauben an die „Traumfabrik Kommunismus“.

Sergej Voronzow kommentiert mit seiner Kunst von heute aus die Illusionen Zejtlin's im Speziellen und die der Avantgardisten in der Sowjetunion ganz allgemein. Der Titel des zusammen mit der Autorin Juliana Bardolim 2014 erarbeiteten Projekts lautet „Organisiert die Woche des roten Geschenks überall“ – der Titel entstammt einem Plakat des polnischen Künstlers Władysław Strzemiński – und umfasst elf Werke der Malerei und neun roséfarbene Objekte aus Fundholz, davon fünf in Kreuzform, die mit Reproduktionen der Lebensmittelkarten von Zejtlin kombiniert wurden. Voronzow & Bardolim denken Stalins brutale Angriffe auf die Moderne und die repressive Inmachtsetzung des Sozialistischen Realismus ab Mitte der 1930er Jahre mit. Ihre Kunstwerke sind Verbeugungen vor denen, die Stalins Schreckensregime zum Opfer fielen aber auch aufklärerische Mahnzeichen, der roten Euphorie mit Vorsicht zu begegnen.

Christoph Tannert

„ORGANISIERT DIE WOCHE DES ROTEN GESCHENKS ÜBERALL“
2009, Holz, Öl, Objekte, Höhen bis 93 cm
Besitz der Künstler





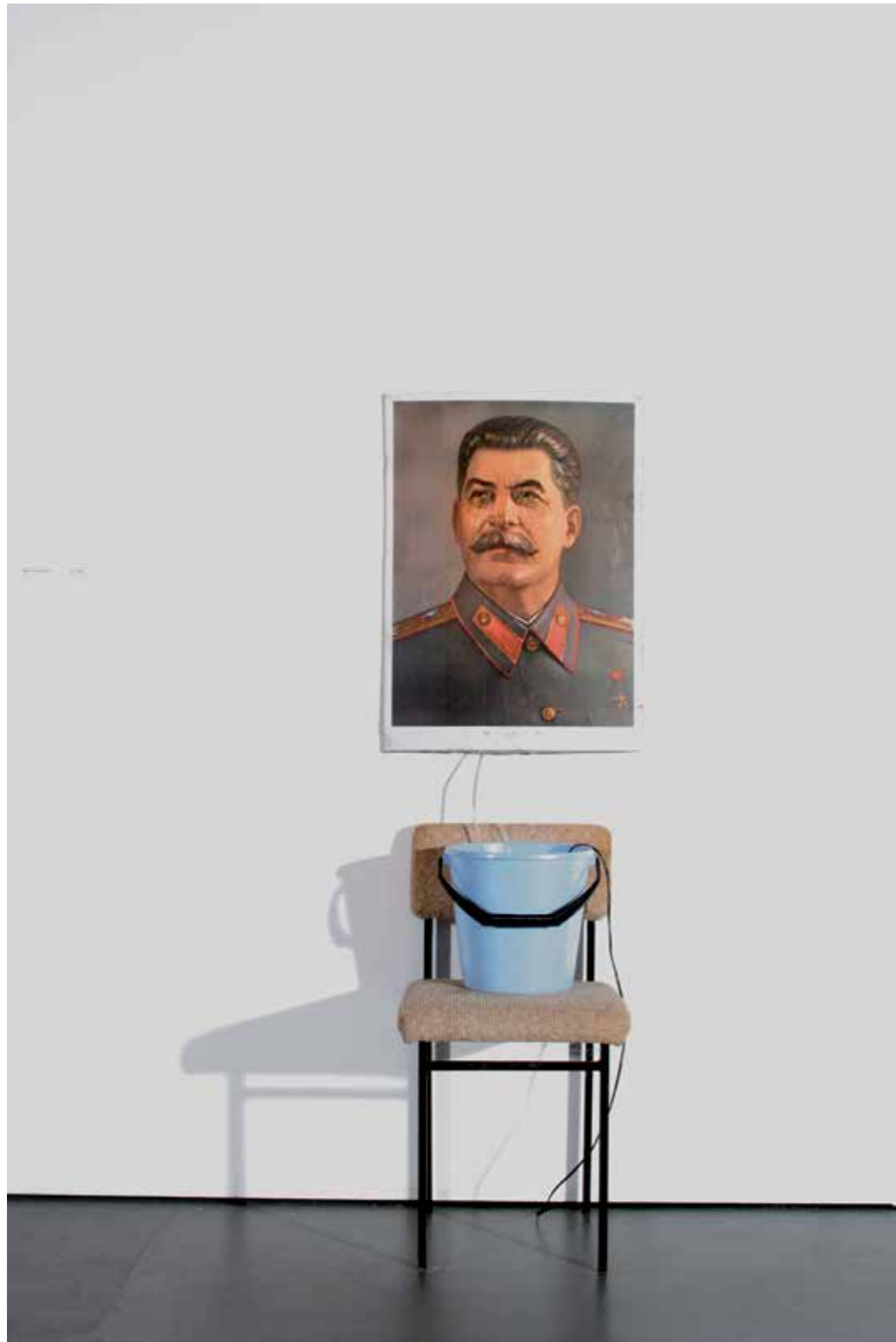
LENIN SIEHT DURCH (EINE PRAWDA FÜR LENIN)
 1978, Hochdruck auf Polyesterfilm auf Zeitung, 51 x 36 cm
 Sammlung Neue Sächsische Galerie



IN KLAMMERN B (FÜR GORBATSCHOW, DEN ERBEN DER REVOLUTION)
 1987, Siebdruck über Offsetiridruck, 61,5 x 48 cm
 Sammlung Neue Sächsische Galerie



SIEGT
2017, Plexiglas, Aluminium, LED, 180 x 25 x 725 cm
Besitz des Künstlers



Bis heute kreisen die allermeisten Kunstwerke Lewandowskys um das Thema „Vergeblichkeit“, um die Unzulänglichkeit des Menschen unter tendenziell unzumutbaren Verhältnissen. Trotzdem hat er in immer neuen Anläufen eine Vielzahl sowohl gesellschaftskritischer als auch oftmals tieftraurig gestimmter künstlerischer Entwürfe geschaffen. Lewandowsky glaubte während seines Lebens in der DDR nie daran, dass der Sozialismus einen „neuen Menschen“ erstehen lassen würde. Allerdings konnte er sehr genau beobachten, mit welchen Ambivalenzen sich ein „Menschsein“ in der DDR entwickelte und zu behaupten versuchte.

Das beste Beispiel für die Janusköpfigkeit des homo sovieticus zeigt sein Werk „Im Spitzenschritt“ (2007) – das Aufflackern der Macht der Stiefel (Stalinismus, Behördenwillkür, Säuberungen, Geheimdienst) im künstlich entfachten Feuer patriotischer Mythen. Das signifikante Merkmal jeder Diktatur ist die Angst. Abweichung, ganz gleich welcher Art, wird in der Massengesellschaft bestraft. Ein „weinender Stalin“ (2009) ist schlicht und einfach unvorstellbar. Lewandowsky schafft ein eindringliches Bild, das die Eigenmacht der ästhetischen Erfahrung unterstreicht und zugleich einer Nötigung des Diktators gleichkommt, vielleicht sogar ein Schuldeingeständnis zeigt. Die eingebaute Apparatur macht überdies anschaulich, dass Diktatorenverhalten die Unmöglichkeit einschließt, Erbarmen zu zeigen. Das Weinen muss künstlich erzeugt, durch eine Pumpe in Gang gebracht werden. Aber wenn dann am letzten Tag der Diktatur die Büste der Diktatoren heruntergerissen und die Sockel angezündet wurden, ist es den Verführten, den Duldenden, den Opfern meist auch wieder nicht recht. Und durch die Arbeitslager hallt der Seufzer: „Как жаль“ – „Wie schade!“.

Christoph Tannert

ALS STALIN WEINTE
2007, Installation aus Eimer,
Wasser, Pumpensystem, Stalin-
plakat, Stuhl, Höhe: 166 cm
Besitz des Künstlers

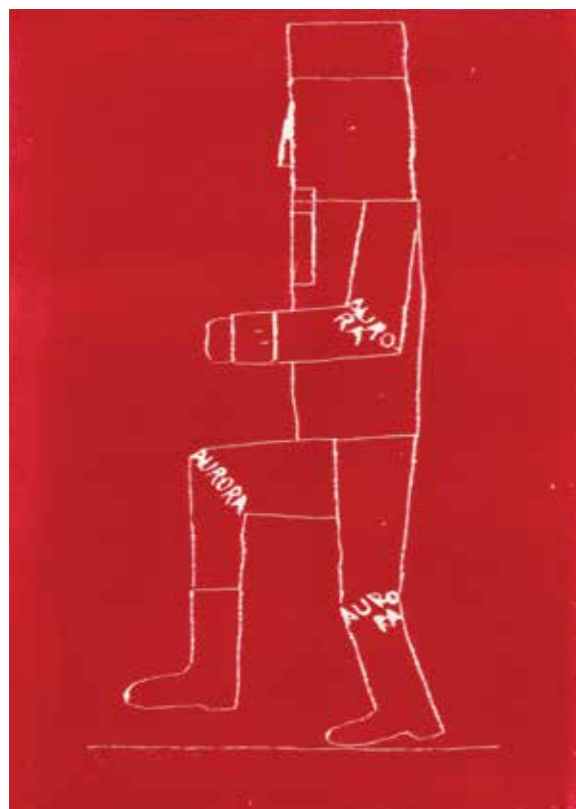


„Как жаль“ „Ach schade!“
2009, hinterleuchtete Buchstaben,
23 x 173 x 10 cm, Besitz des Künstlers

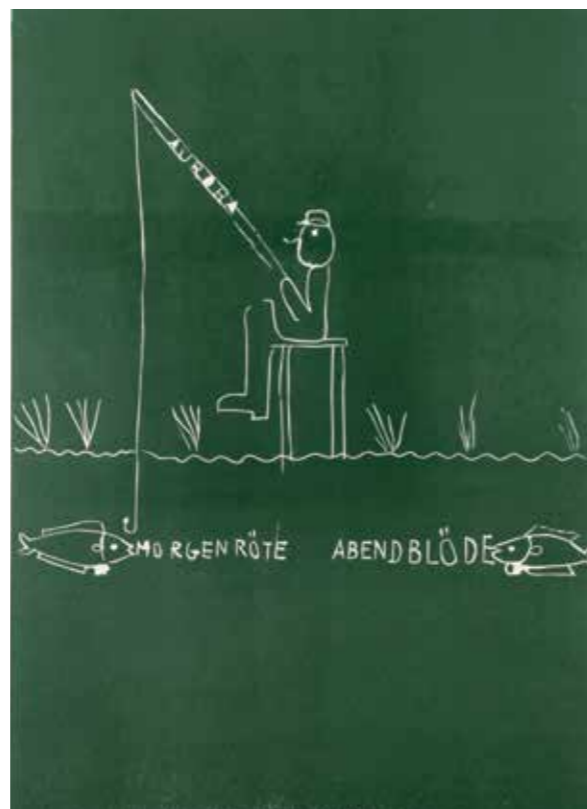
IM SPITZENSCHRITT
2007, Installation, Höhe 41 cm
Besitz des Künstlers



LENIN AUF DEM TOTENBETT
1992, Siebdruck, 70 x 100 cm
Sammlung Neue Sächsische Galerie



FÜR CARLFRIEDRICH CLAUS (AURORA)
2017, Holzschnitt, 43,5 x 31 cm
Besitz des Künstlers



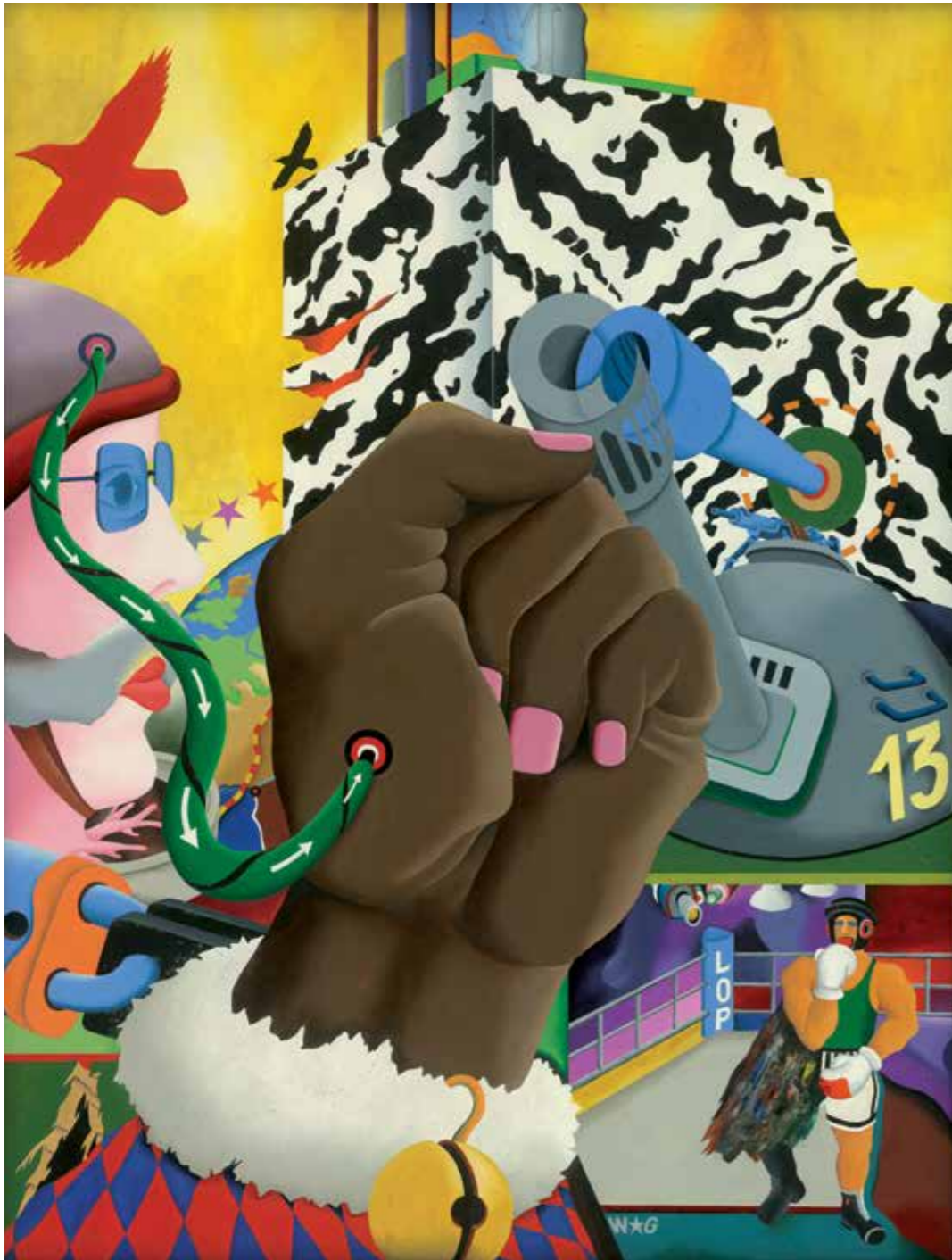
O.T. (MORGENRÖTE ABENDBLÖDE)
2017, Linolschnitt, 43,5 x 31 cm
Besitz des Künstlers



O.T. (NEU ARM)
2017, Linolschnitt, 31 x 22 cm
Besitz des Künstlers



O.T. (REVOLUTION)
2017, Linolschnitt, 32,5 x 21,5 cm
Besitz des Künstlers



WER MÖCHTE NICHT GERN SIEGER SEIN
1977, Öl auf Hartfaser, 95,5 x 76 cm
Besitz des Künstlers

Der Hallenser Künstler Wasja Götze war in der DDR einer der am stärksten von staatlicher Repression betroffenen Maler und Grafiker. Diese Feindsetzung begann bereits kurz nach seinem Studium der Gebrauchsgrafik von 1962 bis 1968 an der Burg Giebichenstein, bei dem er Unterricht bei Lothar Zitzmann, Friedrich Engemann und Walter Funkat hatte. Wegen einer inoffiziellen „Hofausstellung“ im Innenhof des kleinen Götzeschen Wohnhauses in der Burgstraße 61 wurde Wasja Götze im Mai 1969 in Halle zur Persona non grata erklärt. Ein besonders unrühmliches Kapitel in der Verfolgung dieses Künstlers war die Tatsache, dass renommierte Kunsthistoriker der Staatsicherheit Expertisen lieferten, in denen etwa klargelegt wurde, dass Götzes Bilder „sich mit bewusster Bösartigkeit gegen unseren Staat und unsere Gesellschaft, insbesondere gegen die Freundschaft zur SU richten“.

Der Maler Götze experimentierte nach einer kubistisch geprägten Werkphase – einer Art Inkubation durch Aneignung der in der DDR verfeimten klassischen Moderne – mit Stilmitteln der Pop Art. Seine Bildfindungen waren aber ebenso von „skurril-verschrobene“ zeichenhaften Signalen emaillierter Blechtafeln der ersten Hälfte des Jahrhunderts“ (Gunter Ziller) inspiriert. Sein Gemälde „Wer möchte nicht gern Sieger sein“ (1977), das das Kräftemessen im Kalten Krieg als anthropologische Konstante im Status quo einer ‚bleiernen Zeit‘ thematisiert, entstand im Umfeld der Biermann-Ausbürgerung im Jahre 1976. Unter den Unterzeichnern der Petition von Kunstschaffenden gegen diesen Schritt der Parteibürokratie bezog Wasja Götze ungeschützt Stellung, der in Wolf Biermann zwar einen Verfechter unangepasster Lebensformen, aber wegen dessen Eintreten für einen besseren Sozialismus keinen politischen Wahlverwandten sah.

Paul Kaiser



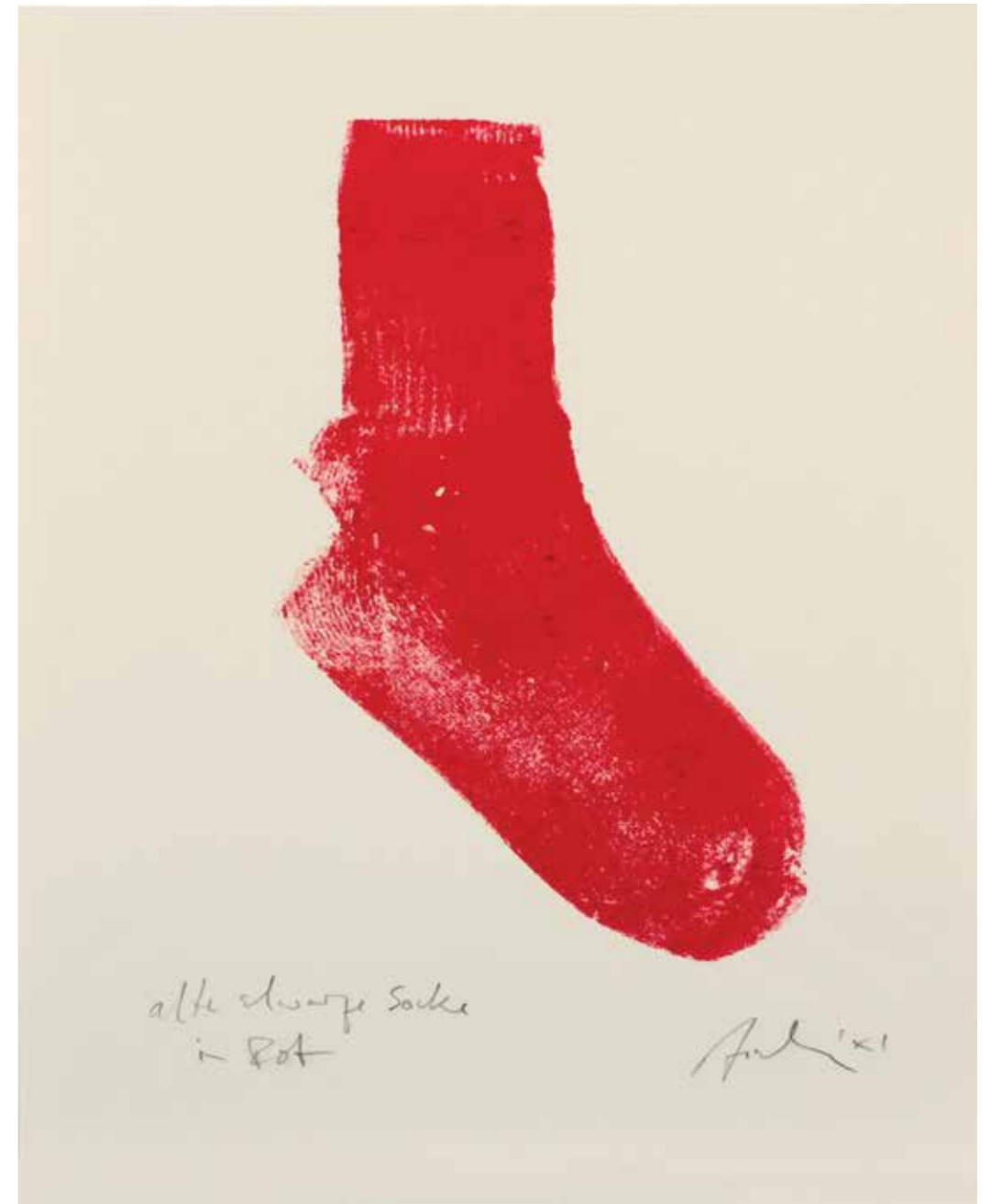
Seit einigen Jahren entwickelt der ursprünglich im klassischen Malfach bei Siegfried Klotz in Dresden ausgebildete Silvio Zesch eine auf Dekonstruktion basierende Kunst. Diese Entwicklung ging einher mit seinem Rückzug aus dem Kunstbetrieb der Galerien, wo er zunächst sehr erfolgreich startete, dem Rückzug aus dem Szeneleben der Großstadt in die Abgeschiedenheit der die aufmerksame Betrachtung erlaubenden ländlichen Umgebung an der polnisch-deutschen Grenze. Mit der Dekonstruktion geht eine utopielose Haltung, eine Verweigerung des Spielens mit der Revolutionsattitüde einher. Zesch vertritt eine Generation, die sich offensichtlich zunächst von alten Mythen distanzieren muss – Perspektive offen.

Kleinste Verrückungen von Vorgefundenem, das Wörtlich-Nehmen von sprachlichen Ausdrücken oder das andere Kontexte generieren sind bei Zesch an Stelle der Farbe und szenischen Erzählungen als Arbeitsmittel getreten. Es entstehen Werke in allen Gattungen: Objekte, Grafiken, Videos, objets trouvés. Mit dieser lakonischen, immer die Souveränität und den Abstand des Humors tragenden Haltung bewegt sich der Künstler in einer seit Jahrhunderten auftretenden Tradition. Die Arbeiten verweigern das Pathos und provozieren damit eine Kunst allzu hoch hängende Betrachtung. Sie vertrauen bis in die Details dem aufmerksamen, Komplexität nicht scheuenden Betrachter.

„Bier bewusst genießen“ stellt den Künstler in der Pose des Feierabendbiertrinkers proletarischer Provenienz vor. Am Bartisch stehend, hier der Drehtisch eines Bildhauers, trinkt er genußvoll und in einem Zug von vier Stunden 20 Halbliterbüchsen leer. Das Video klärt über eine höchst fragwürdige Kampagne der deutschen Bierindustrie auf. Zesch wird zum Wächter an einem Beispiel marktgenerierter Entgleisung. Mit der Verrückung in den Kontext unserer Ausstellung spricht er die Verbindung der revolutionären Subjekte mit dem Alkohol an, die in besonderem Maße der russischen Revolution nachgesagt wird.

Mathias Lindner

BIER BEWUSST GENIESSEN
2016, Video, 20 x 12 Min.
Besitz des Künstlers



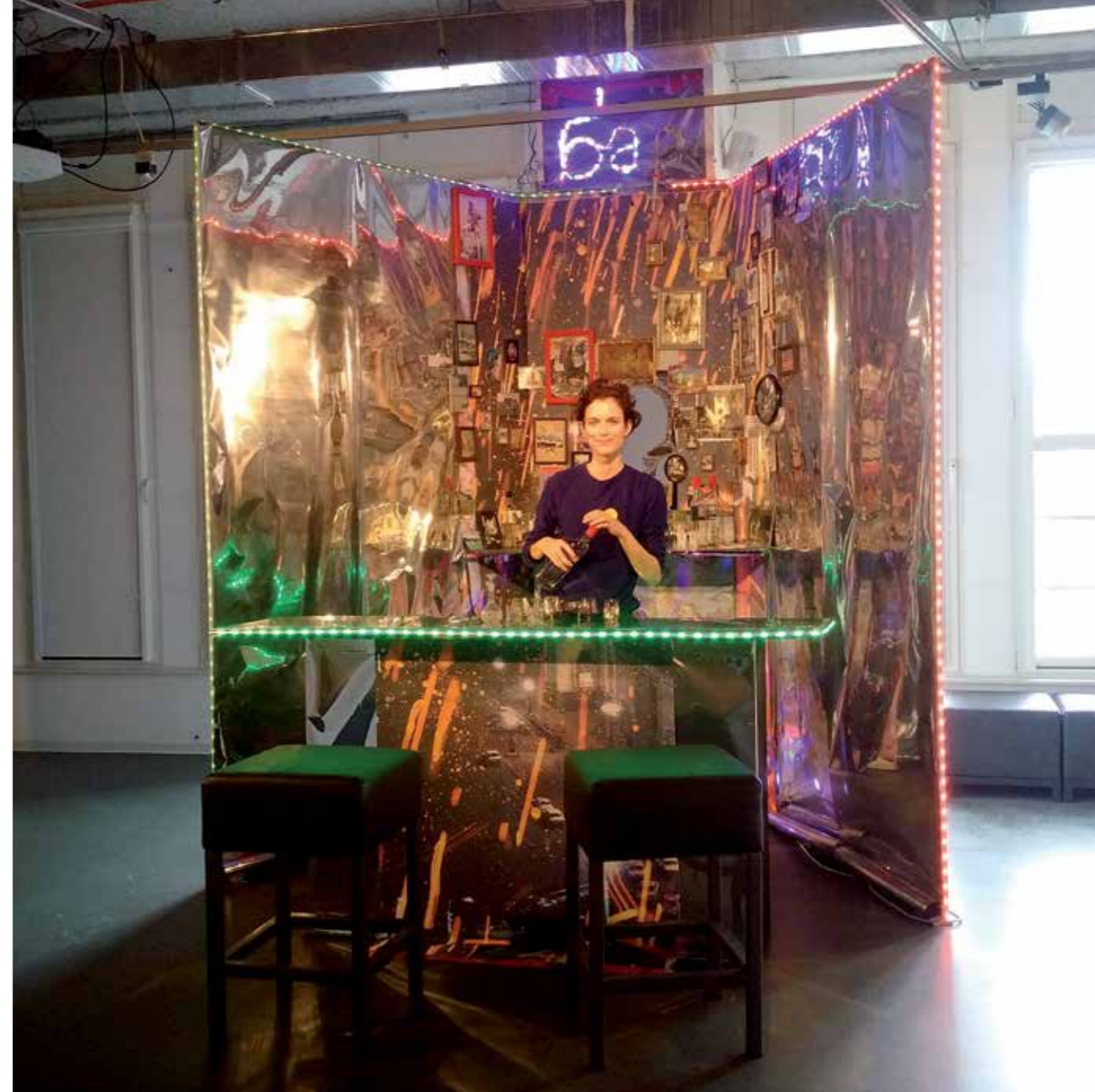
ALS ICH EIN KLEINER JUNGE WAR
1980er, verschiedene Materialien, A4
Besitz des Künstlers

ALTE SCHWARZE SOCKE IN ROT
2011, Materialdruck, 50 x 40 cm
Besitz des Künstlers



REVOLUTIONSBAR
Installation aus Holz,
Folien, Tapeten, Wodka, Gläsern,
Klaviermusik, gerahmten Bildern und
Montagen, 350 x 275 x 220 cm

ULRIKE THEUSNER





Michael Backhaus, Gennadi Pawlowitsch Bartjew,
erster Kapitän zur See des Panzerkreuzers Aurora,
zu Besuch in Dresden, 1969,
veröffentlicht in der Sächsischen Zeitung 1969

Wir danken allen Leihgebern für die großzügige Bereitstellung der Arbeiten.

Galerie Hohenthal und Bergen, Berlin
Galerie Volker Diehl, Berlin
Kulturhistorisches Museum Schloss Merseburg
Kunstarchiv Beeskow - Archivierte Sammlung von Kunst aus der DDR
Nachlass Willy Wolff, Berlin
xl gallery, Moskau
Sammlung Burbach, Berlin
die ungenannt bleiben wollenden privaten Leihgeber

Wir danken den Künstlerinnen und Künstlern für ihr Entgegenkommen.

Hubertus Giebe
Moritz Götze
Wasja Götze
Norbert Hinterberger
Via Lewandowsky
Martin Maleschka
Florian Merkel
Osmar Osten
Ulrich Polster
Julian Röder
Ulrike Theusner
Sergej Voronzow / Juliana Bardolim
Brigitte Waldach
Silvio Zesch

The Blue Noses

1999 als russische Künstlergruppe von den aus Sibirien stammenden Künstlern Alexander Schaburow (geboren 1962) und Wjatscheslaw Misin (geboren 1965) in Moskau gegründet. The Blue Noses parodieren mit Vorliebe die „Dreifaltigkeit der heutigen russischen Gesellschaft“ (Puschkin, orthodoxe Kirche und Präsident Wladimir Putin), wobei mit Puschkin sowohl der russische Nationaldichter als auch der gleichnamige Wodka gemeint sein könnte

Carlfriedrich Claus

1930 in Annaberg-Buchholz geboren – 1998 in Chemnitz gestorben

1948-1959 kaufmännischer Angestellter; danach freischaffend; ab 1951 erste künstlerische Versuche im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit Philosophie, marxistischer Sprachwissenschaft, Psychologie, Kunstgeschichte und Geschichte; weitgehend autodidaktische Entwicklung auf dem Gebiet der Visuellen und Konkreten Poesie sowie der Lautpoesie; 1958-1960 Phasenmodelle und Letternfelder; 1959 Magnoston-Experimente; ab 1958 geschriebene Sprachblätter; ab 1968 erste Arbeiten grafischer und fotografischer Vervielfältigung sowie stufenloser Vergrößerung

Fritz Duda

1904 in Horst/Emscher bei Gelsenkirchen geboren – 1991 in Berlin gestorben

1922-1924 Studium an der Folkwangschule Essen; 1924-1933 Studium an der Kunsthochschule Berlin bei Carl Hofer und Paul Plontke; 1928 Beitritt zur ASSO; 1929 Mitglied der KP; 1933 Ausschluss vom Studium; ab 1936 Ausstellungsverbot; nach 1945 freischaffend

Alwin Eckert

1937 in Prazuchy (Polen) geboren

Lehre als Dekorationsmaler; 1956-1959 Studium an der Fachschule für Angewandte Kunst (FSAK) Leipzig; bis 1965 Theatermaler und Bühnenbildassistent in Stralsund und Berlin; 1965-1970 Studium an der Kunsthochschule (KH) Berlin-Weißensee bei Heinrich Kilger; anschließend Bühnenbildner in Karl-Marx-Stadt und Potsdam; 1976-1978 freischaffend; ab 1978 Ausstattungsleiter des Theaters der Freundschaft in Berlin

Erich Enge

1932 in Rochlitz (CSR) geboren

1947-1951 Lehre und Arbeit als Maurer; 1955-1959 Studium an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung (HIF) Halle, Burg Giebichenstein, bei Kurt Bunge und Willi Sitte, dort anschließend Aspirantur; 1959-1963 freischaffend in Wolferode; danach bis 1967 in Eisleben; 1963 Vertrag mit dem Braunkohlewerk in Ober-Röblingen; lebt und arbeitet in Erfurt

Hubertus Giebe

1953 in Dohna (bei Dresden) geboren

1974-1976 Studium der Malerei/Grafik an der Hochschule für Bildende Kunst (HfBK) Dresden; Exmatrikulation auf eigenen Wunsch; 1978 externes Diplom an der HGB Leipzig, dort anschließend für ein Jahr Meisterschüler bei Bernhard Heisig; 1982-1986 Leitung des künstlerischen Grundlagenstudiums für Malerei/Grafik an der HfBK Dresden gemeinsam mit Johannes Heisig, dort 1987-1991 Dozent; 2007 Wilhelm-Morgner-Preis für Malerei der Stadt Soest; lebt und arbeitet in Dresden

Moritz Götze

1964 in Halle/S. geboren

1981-1983 Lehre als Möbeltischler in Bad Kösen und Naumburg; 1981-1985 laufender Ausreisantrag; Gitarrist und Sänger in verschiedenen Bands; Beginn der künstlerischen Arbeit; Aufbau einer eigenen Grafikwerkstatt; seit 1986 freiberuflich; 1991-1994 Lehrauftrag für Serigrafie an der Hochschule für Kunst und Design (HFKD) Halle, Burg Giebichenstein; 1994 Gastprofessor an der Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris; lebt und arbeitet in Halle/S.

Wasja Götze

1941 in Altmügeln bei Oschatz

1962-1964 Studium an der HfBK Halle, Burg Giebichenstein, Fachrichtung Innenarchitektur und Gebrauchsgrafik bei Lothar Zitzmann, Friedrich Engemann und Walter Funkat, bis 1968 Fachbereich Gebrauchsgrafik; seit 1969 freischaffend; saisonaler Wandermusiker; zwischen 1970 und 1976 Bühnenbild- und Kostümarbeiten für die Berliner Volksbühne, das Deutsche Theater Berlin sowie das Landestheater Halle; zunehmende Ausstellungs- und Auftrittsverbote nach Unterschrift unter die Protestnote gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns aus der DDR; lebt und arbeitet in Halle/S.

Jörg Herold

1965 in Leipzig geboren

1986-1988 Ausbildung zum Stuckateur; Arbeit als Anstreicher und Verpacker; 1987-1990 Studium der Malerei an der HGB Leipzig und an der KH Berlin-Weißensee, Abbruch des Studiums; seit 1986 Beschäftigung mit Film und konzeptioneller Arbeit im öffentlichen Raum; 1989 originalgrafisches Künstlerbuch „miss marple erinnerungen aus der einzelhaft unter dem einfluß von heilerde“ gemeinsam mit Matthias BAADER Holst; 1990 „BAADER in Leipzig“ (Super 8-Film); lebt und arbeitet in Leipzig und Berlin

Norbert W. Hinterberger

1949 in Altmünster/Österreich

1970-1976 Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien und an der Universität Wien

(Philosophie/Psychologie); 1979-1993 Assistent an der Kunsthochschule Linz bei Laurids Ortner und an der Meisterklasse für Visuelle Gestaltung; Gastprofessur an der Escola de Artes Visuais (Rio de Janeiro); seit 1993 Professor für Freie Kunst an der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar; Mitglied der Künstlervereinigung MAERZ; lebt und arbeitet u.a. in Weimar und Berlin.

Via Lewandowski

1963 in Dresden geboren

1982-1987 Studium an der HBK Dresden; 1985-1989 Mitglied der Performancegruppe „Autoperforationsartisten“ (mit Else Gabriel und Micha Brendel); 1989 Weggang aus der DDR kurz vor dem Fall der Mauer; Beschäftigung mit Installation, Bildhauerei, Objektkunst, Fotografie, Malerei; in den 1990er Jahren Stipendiat am PS 1 Contemporary Art Center in New York und am Baff Center for the Arts in Kanada; lebt und arbeitet in Berlin

Martin Maleschka

1982 in Eisenhüttenstadt geboren

2003 Studium der Architektur an der Brandenburgischen Technischen Universität (BTU) Cottbus; 2004-2007 Tutor am Lehrstuhl für Entwerfen „Bauen im Bestand“ bei Inken Baller an der BTU Cottbus; 2007-2008 Büropraktikum in Rotterdam Office for Metropolitan Architecture/Rem Koolhaas; seit 2010 Tutor am Lehrstuhl „Plastisches Gestalten und Zeichnen und Malen“ bei Jo Achermann an der BTU Cottbus-Senftenberg; Beschäftigung mit der fotografischen Dokumentation von Großsiedlungen und Kunst im öffentlichen Raum in Ostdeutschland

Florian Merkel

1961 in Karl-Marx-Stadt geboren

1981-1986 Studium der Fotografie an der HGB Leipzig; 1983-1988 Band „Die Gehirne“ (u.a. mit Claus Löser, Gullymoy und Frank Maibier); 1989-2001 freischaffend in Berlin; 1989-2001 Mitglied der Künstlergruppe EIDOS; 2001-2015 freischaffend in Hannover und Berlin; lebt und arbeitet seit 2015 in Berlin

Haralampi G. Oroschakoff

1955 in Czervenkovo/Sofia (Bulgarien) geboren

1960 Flucht der Familie nach Belgrad und Emigration nach Österreich; ab 1979 Ausstellungen mit Bildern, Zeichnungen, Fotografien und Textcollagen, Beschäftigung mit Aktionskunst, Installation und Videoperformances; lebt und arbeitet in Berlin, Wien und Cannes.

Osmar Osten (Pseudonym für Bodo Münzner)

1959 in Karl-Marx-Stadt geboren; 1976-1978 Lehre als Landschaftsgärtner; 1978-1980 Mitarbeiter im Malsaal der Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt; 1980-1985 Studium der Malerei/Grafik

an der HfBK Dresden; seit 1985 freischaffend in Karl-Marx-Stadt und Dresden; 1991-1995 Lehrauftrag FSAK Schneeberg; lebt und arbeitet in Chemnitz

A.R. Penck (Pseudonym für Ralf Winkler)

1939 in Dresden geboren – 2017 in Zürich gestorben

1953-1954 Mal- und Zeichenunterricht bei Jürgen Böttcher (Strawalde); Mitglied der Künstlergruppe Erste Phalanx Nedserd; 1955-1956 Lehre als Zeichner bei der DEWAG, Abbruch der Lehre, danach Heizer, Nachtwächter, Briefträger und Kleindarsteller; ab 1956 viermal erfolglose Bewerbung an der HfBK Dresden sowie der KH Berlin-Weißensee; 1969 Ablehnung der Mitgliedschaft im Verband Bildender Künstler der DDR; 1971 Gründung der Künstlergruppe Lücke (mit Steffen Terk, Wolfgang Opitz und Harald Gallasch); 1975 Will-Grohmann-Preis der Akademie der Künste in Westberlin; 1980 Ausbürgerung aus der DDR; 1988 Professur für Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf; lebte und arbeitete ab 2003 in Dublin/Irland

Uwe Pfeifer

1947 in Halle/S. geboren; 1965-1966 Lehre als Gebrauchswerber; 1968-1973 Studium an der HGB Leipzig bei Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer und Hans Mayer-Foreyt; ab 1973 freischaffend in Halle/S.; ab 1975 Lehrauftrag für Lithografie an der HfB/HFKD Halle, Burg Giebichenstein; lebt und arbeitet in Halle/S.

Ulrich Polster

1963 in Frankenberg geboren

1980-1983 Berufsausbildung zum Nachrichtentechniker; 1983-1989 wechselnde Tätigkeiten; 1989-1992 freier Fotograf; 1993-1995 Studium der Fotografie an der HGB Leipzig; 1997-1998 Combined media studies, Chelsea College for Art & Design in London; 2000-2001 Studium der Bildenden Kunst an der HGB Leipzig, dort 2001-2003 Meisterschüler bei Astrid Klein, 2002-2007 Lehrauftrag für Medienkunst und Fotografie an der Abendakademie der HGB Leipzig; seit 2002 Lehrauftrag, Gutenbergschule, Leipzig; seit 2005 Kurator der Künstlerresidenz „Blumen“; lebt und arbeitet in Leipzig

Julian Röder

1981 in Erfurt geboren

1999-2002 Ausbildung bei der Fotoagentur „OSTKREUZ - Agentur der Fotografen“; 2003–2009 Studium der Fotografie an der HGB Leipzig und der Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW) Hamburg; 2010 Magnum Expression Award, 2011 Europäischer Architekturfotografie-Preis, 2012 Lead Award Fotografie, 2013 Lotto Brandenburg Kunstpreis Fotografie, 2014 Ellen-Auerbach Stipendium für Fotografie; Themenkonzept: Macht, Ökonomie, Globalisierung; lebt und arbeitet in Berlin

Jürgen Schieferdecker

1937 in Meerane geboren

1955-1962 Studium der Architektur an der TU Dresden u.a. bei Karl-Heinz Adler und Georg Nerlich, anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei dem Architekten Bernhard Klemm; 1975 Assistent an der Sektion Architektur der TU Dresden; 1993 außerplanmäßige Professur für Bildnerische Lehre am Institut für Grundlagen der Gestaltung und Darstellung an der Fakultät der TU Dresden; Beschäftigung mit Assemblagen, Collagen, Objektkunst, Malerei und politischer Grafik; lebt und arbeitet in Dresden

Ulrike Theusner

1982 in Frankfurt/O. geboren

2002-2008 Studium der Freien Kunst an der Bauhaus Universität Weimar und an der Villa Arson Nizza, Frankreich; 2008 Diplom-Arbeit an der Bauhaus Universität Weimar; 2010 1. Preis der European Contemporary Print Triennial Toulouse, Frankreich, 2013 Grafik Preis der Ilsetraud Glock-Grabe Stiftung; lebt und arbeitet in Weimar und Berlin

TMOMMA

Umgangssprachlicher Projekttitle des „Temporary Museum of Modern Marx“ (2008) in Chemnitz; Realisierung eines interdisziplinären temporären Projektes zur Karl Marx-Monumentalskulptur des sowjetischen Bildhauers Lew Kerbel (entstanden 1971) in Chemnitz von Studierenden der Kunstuniversität Linz, der Angewandten Kunst Schneeberg in Zusammenarbeit mit der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz, beteiligt waren: Anna Hemme, Michael Hensel, Stefan Hofer, Friederike Hofmann, Helene Schoißengeyr, Anna Weinberg, Andreas Will, Mathias Lindner

Sergej Voronzow & Juliana Bardolim

1960 in Moskau geboren; 1986-1990 Mitglied des Clubs der Avantgardisten, Musikalische Performancegruppe „Srednerusskaja Vozvisennost“; Beschäftigung u.a. mit Konzeptkunst, Installation, Multimedia; 1992 Stipendium des Künstlerhauses BETHANIEN; 2000 Stipendium der „Zitadelle Spandau“ und VW Stiftung, Berlin; 2007 Preis und Ausstellung „Der Freie Wille“, Arena Berlin; 2009 Preis „Europäische Ateliers“, EU; lebt und arbeitet in Berlin gemeinsam mit Juliana Bardolim: 1979 in Potsdam geboren; 1999-2003 Studium des Szenischen Schreibens an der Universität der Künste Berlin; seit 2005 Zusammenarbeit mit Sergey Voronzov

Norbert Wagenbrett

1954 in Leipzig geboren; 1970-1973 Lehre als Offsetretuscheur; 1974-1977 verschiedene Tätigkeiten in einer Druckerei und als Theaterbeleuchter; 1977-1982 Studium an der HfBK Leipzig bei Sighard Gille, Wolfgang Peuker, Hans Mayer-Foreyt, Volker Stelzmann und Arno Rink; 1986-1988 Meisterschüler bei Willi Sitte; seit 1988 freischaffend; lebt und arbeitet in Leipzig

Brigitte Waldach

1966 in Berlin geboren

1991-1993 Studium der Kunstpädagogik und Kunstwissenschaft an der Hochschule der Künste (HdK) Berlin; 1991-1996 Studium der Germanistik an der TU Berlin; 1996-1999 Studium an der HdK Berlin bei Georg Baselitz, 1999-2000 Meisterschülerin bei Georg Baselitz; lebt und arbeitet in Berlin

Willy Wolff

1905 in Dresden geboren – 1985 in Dresden gestorben

1919-1924 Ausbildung und Tätigkeit als Kunsttischler; 1924-1925 Studium an der KGS Dresden bei Max Frey; 1925-1933 Studium an der Staatlichen KGS und der Dresdner Akademie bei Richard Müller und Georg Lühring, zuletzt Meisterschüler bei Otto Dix; 1930 Mitglied der ASSO; seit 1933 freischaffend; 1945 Verlust des gesamten Werkes; ab 1967 künstlerische Hinwendung zu Elementen der Pop art

Axel Wunsch

1941 in Kändler (bei Limbach-Oberfrohna) geboren; 1956-1958 Lehre als Industriefärber, bis 1963 als Garnfärber tätig; 1956-1963 Besuch des Mal- und Zeichenzirkels bei Willy Wittig in Karl-Marx-Stadt; 1963-1968 Studium an der HfBK Leipzig bei Wolfgang Mattheuer; ab 1968 freischaffend auf den Gebieten der Malerei, Grafik und Plastik tätig; ab 2000 Lehrtätigkeit im Förderstudio Bildende Kunst in Zwickau; 2004 Ruth-Leibnitz-Preis für Plastik der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz; lebt und arbeitet in Chemnitz

Silvio Zesch

1975 in Meerane geboren

1999-2005 Studium der Malerei an der HfBK Dresden u.a. bei Ralf Kerbach; 2001 Gründungsmitglied der „Katharinenpresse“ und der Galerie treibhaus e.V.; 2005-2007 Meisterschüler bei Ralf Kerbach an der HfBK Dresden; 2011 Gründung des SALZ-Verlages zusammen mit Anna Leonhardt; 2012 Grafikpreis bei den 100 Sächsischen Grafiken (Chemnitz); lebt und arbeitet in Podrosche/Oberlausitz

ZIP

Russische Künstlergruppe, gegründet 2009 in Krasnodar, derzeit bestehend aus Eldar Ganeev (geboren 1977), Evgeny Rimkevich (geboren 1987), Stepan Subbotin (geboren 1987) und Vasily Subbotin (geb. 1991); ausgeschiedene Mitglieder: Konstantin Tschekmarew (bis 2012) und Dennis Serenko (bis 2011); 2011 Gründung der KICA (Krasnodar Institute of Contemporary Art), vertreten durch die XL Gallery Moskau

Boris Groys

1947 in Berlin geboren; 1965-1971 Studium der Philosophie und Mathematik an der Universität Leningrad, Wissenschaftlicher Mitarbeiter an mehreren Instituten in Leningrad, 1976-1981 am Institut für strukturelle und angewandte Linguistik in Moskau; 1981 Ausreise in die Bundesrepublik Deutschland; ab 1986 freier Autor in Köln; 1988 Gastprofessur an der University of Pennsylvania (Philadelphia/USA); 1989-1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter des philosophischen Seminars an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, dort 1992 Promotion zum Dr. phil.; ab 1994 Professor für Kunstwissenschaft, Philosophie und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe; Senior Research Fellow des HfG Karlsruhe Forschungsinstituts; 1997 Fellowship des Harvard University Art Museum, Cambridge, USA.

Paul Kaiser

1961 in Freiberg (Sa.) geboren; Studium der Kultur- und Kunstwissenschaft an der HU Berlin, dort 2007 Promotion zum Dr. phil.; Leiter des Bereichs Wissenschaft/Kunst am Dresdner Institut für Kulturstudien e.V.; zahlreiche Buchveröffentlichungen, u.a. „Boheme in der DDR“ (2016); zahlreiche Ausstellungen, u.a. Kurator und Mitkurator der Ausstellungen „Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen“, Neues Museum Weimar (2012/2013), „Tischgespräch mit Luther. Christliche Bilder in einer atheistischen Welt“, Angermuseum Erfurt (2012/2013), „Schaffens(t)räume. Atelierbilder und Künstlermythen“, Kunstsammlung Gera (2012/2013), „60/40/20. Kunst in Leipzig seit 1949“, Museum der bildenden Künste Leipzig (2009/2010), „ohne uns! Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach 1989“, Dresden (2009/2010).

Mathias Lindner

1965 in Stralsund geboren; nach dem Abitur Schrift- und Grafikmalerlehre; ab 1991 Studium der Kunstgeschichte, Soziologie und Philosophie und Kulturmanagement an der FU Berlin, 1995-2002 Mitorganisator der Kunstwettbewerbe am U2-Bahnhof Berlin-Alexanderplatz; nach Stationen an der Kunsthalle Rostock und dem Neuen Kunsthaus Ahrenshoop seit 2003 Geschäftsführer des Neue Chemnitzer Kunsthütte e.V. und Direktor der Neuen Sächsischen Galerie, Museum für zeitgenössische Kunst in Chemnitz, mit der Schwerpunktaufgabe, die sächsische Kunst seit 1945 zu erforschen, auszustellen, zu sammeln und zu publizieren, Förderung junger Kunst, zahlreiche Katalogpublikationen, daneben Entwicklung und Organisation verschiedener Projekte im Stadtraum, u.a. das Temporary Museum of Modern Marx.

Sylvia Sasse

1968 in Magdeburg geboren; Literaturwissenschaftlerin; seit 2006 Professorin für Slavistische Literaturwissenschaft, zuerst an der HU Berlin, seit 2009 an der Universität Zürich, dort Mitbegründerin des Zentrums Künste und Kulturtheorie; Mitglied des Zentrums Geschichte des Wissens der ETH Zürich und der Universität Zürich sowie Mitherausgeberin der Platt-

form „Geschichte der Gegenwart“; Kuratorin (mit Inke Arns) der Ausstellung „Sturm auf den Winterpalast. Geschichte als Theater“, Koproduktion zwischen dem Hartware MedienKunstVerein (HMKV) Dortmund und dem Slavischen Seminar der Universität Zürich (2017/2018), die Ausstellung rekonstruiert das von dem Theatertheoretiker und Regisseur Nikolaj Evreinov geleitete Massenspektakel „Sturm auf den Winterpalast“, das 1920 den Beginn der Oktoberrevolution nachstellen und Fotos für die Erinnerung an das historische Ereignis liefern sollte.

Christoph Tannert

1955 in Leipzig geboren; 1976-1981 Studium der Archäologie und Kunstwissenschaft an der HU Berlin; 1981-1984 Sekretär der Zentralen Arbeitsgruppe „Junge Künstler“ beim Zentralvorstand des Verbandes Bildender Künstler der DDR; 1984-1990 freiberuflich als Kritiker und Ausstellungsmacher in Berlin und Osteuropa tätig; Herausgeber von Künstlerbüchern, Musikkassetten und Schallplatten im Selbsthilfeverlag Ursus press; 1990 zeitweilige Galerietätigkeit; Mitbegründer der Galerie Vier in Berlin; seit 1991 Projektleiter am Künstlerhaus Bethanien Berlin, seit 2000 dort auch Geschäftsführer; 2005 Auszeichnung mit dem Verdienstkreuz in Gold der Republik Polen; zahlreiche Publikationen und Ausstellungen, zuletzt u.a. „Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er Jahren in West- und Ostdeutschland“, Albertinum Dresden (15.7.17-19.11.17), „Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976-1989“ (mit Eugen Blume), Martin-Gropius-Bau Berlin (2016)

Sonja Zekri

1967 in Dortmund geboren; Journalistin und Autorin; Studium der Geschichte und Slawistik an der Universität Bochum; Henri-Nannen-Schule für Journalismus in Hamburg; freie Journalistin für FAZ, stern und ZDF; seit 2001 bei der Süddeutschen Zeitung, zunächst als angestellte Redakteurin, von 2008 bis 2011 als Korrespondentin der SZ in Moskau, von 2011 bis 2015 als Korrespondentin der SZ und des Tages-Anzeigers aus Kairo, seit 2015 leitet sie zusammen mit Andrian Kreye das Ressort Feuilleton der Süddeutschen Zeitung.

Der Katalog erscheint zur Ausstellung „Roter Oktober. Kommunismus als Fiktion und Befehl“ vom 10. Oktober 2017 bis 14. Januar 2018 in der NEUEN SÄCHSISCHEN GALERIE Chemnitz.

Kuratoren: Dr. Paul Kaiser, Mathias Lindner, Christoph Tannert

Gefördert durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, die Stadt Chemnitz, den Neue Chemnitzer Kunsthütte e.V. und die Partisan Vertriebs GmbH, Erfurt



Redaktion: Dr. Paul Kaiser, Mathias Lindner

Lektorat: Claudia Petzold

Gestaltung: Denise Benzing, Zwickau

Fotografie/Reproduktionen: Abb. aus Igor Chubarov/Inke Arns/Sylvia Sasse (Hg.): Nikolaj Evreinov: „Sturm auf den Winterpalast“, Zürich: Diaphanes Verlag 2017 (S. 8, 9, 11, 12), Claus Bach (S. 21), Ulrich Polster (S. 24, 25, 71, 74), wikipedia (S. 26), xl gallery Moskau (S. 27), Martin Maleschka (S. 28, 29), Andreas Kämper (S. 30, 34, 37-41), Peter Thomann (S. 33), Silvio Zesch (S. 96), Michael Backhaus (S. 102), alle übrigen: Neue Sächsische Galerie, Chemnitz

Herstellung: Förster & Borries GmbH und Co. KG, Zwickau

© Die Bildrechte liegen bei den Künstlerinnen und Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern; bei der VG Bild-Kunst, Bonn für Carlfriedrich Claus, Fritz Duda, Erich Enge, Hubertus Giebe, Moritz Götze, Via Lewandowsky, Haralampi G. Oroschakoff, Osmar Osten, A.R.Penck, Uwe Pfeifer, Ulrich Polster, Norbert Wagenbrett, Willy Wolff sowie bei der Neuen Sächsischen Galerie

© Textrechte liegen bei den Autoren: Prof. Dr. Sylvia Sasse, Dr. Paul Kaiser, Süddeutscher Verlag (Interview Boris Groys), Mathias Lindner, Christoph Tannert

© Neue Sächsische Galerie Chemnitz 2017. Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck, auch in Auszügen, nur mit schriftlicher Genehmigung der Autorinnen und Autoren, Fotografen, Künstlerinnen und Künstler.

NEUE SÄCHSISCHE GALERIE Museum für zeitgenössische Kunst

Moritzstraße 20

09111 Chemnitz

www.nsg-chemnitz.de

ISBN 978-3-937176-33-8